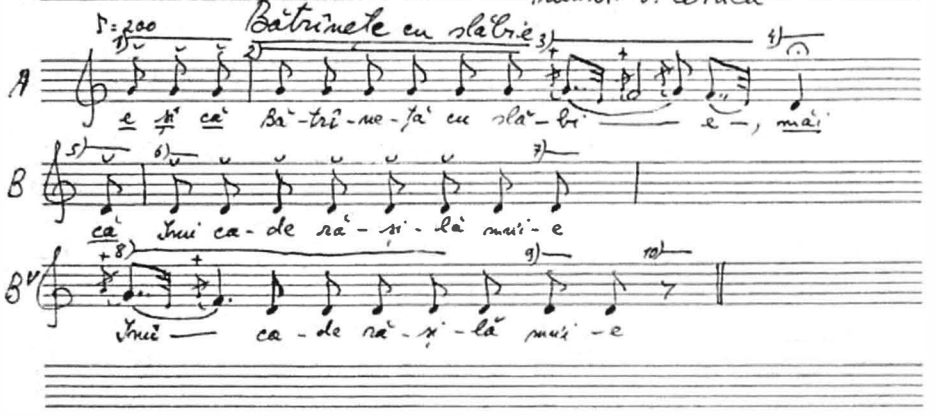
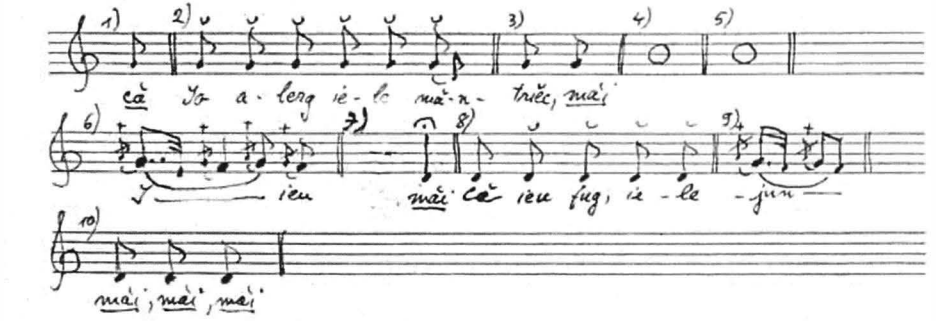
fg 4684 b

com. Bogdan-Vodă (Maramureș)
inf. Vasile Brișcu, 75 ani
culeg. T. Alexandru, Bogdan-Vodă
1.X.1935
transcr. Gh. Cernea

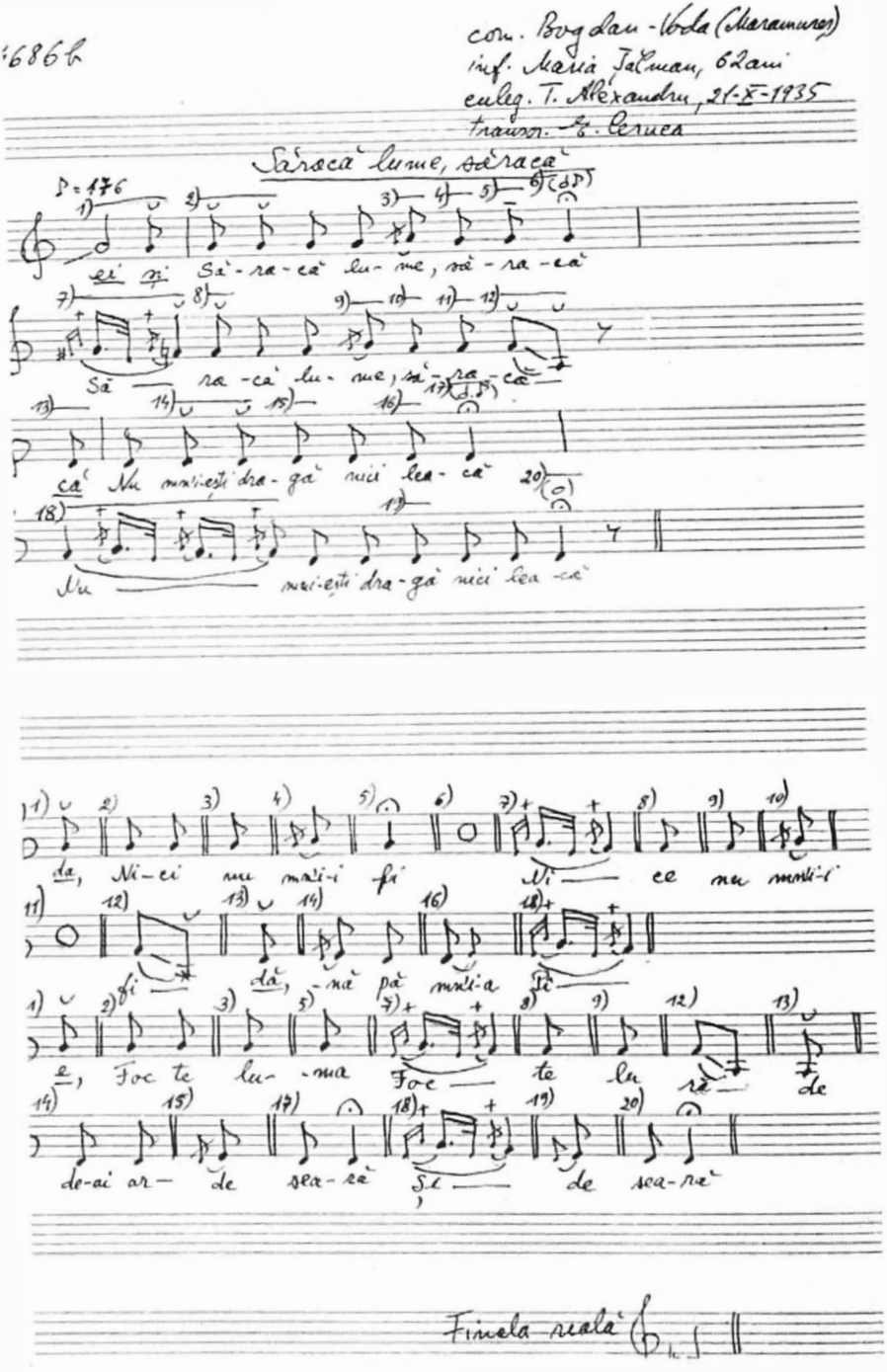


nr. 2 - ABB'



Finala reclă

https://biblioteca-digitala.ro



1686 b

com. Bogdan-Voda (Maramureș)
inf. Maria Jălman, 62 ani
culeg. T. Alexandru, 21-X-1935
transcr. E. Cerucă

Săracă lume, săracă

♪ = 176

ei și Să-ra-că lu-me, să-ra-că

Să ra-că lu-me, să-ra-că

că Nu mn'i-ești dra-gă nici lea-că

Nu mn'i-ești dra-gă nici lea-că

da, Ni-ci nu mn'i-i fi Ni ce nu mn'i-i

fi dă, -nă pă mn'i-a Fi

e, Foc te lu-ma Foc te lu ră de

de-ai ar- de sea-ră și de sea-ră

Finala reală

https://biblioteca-digitala.ro

fg 4700a

con. Bogdan-Vodă (Maramureș)
inf. Maria Beuftea, 27 ani
culeg. T. Alexandru, 3, X, 1935
Transcr. E. Cernea

Cu urîtul dai mîna

S = 194

A a: hei și cu u-rî-tu dai mî-na

A b: și cu u-rî-tu dai mî-na, măi

A c: și cu u-rî-tu mergi și jo-ci

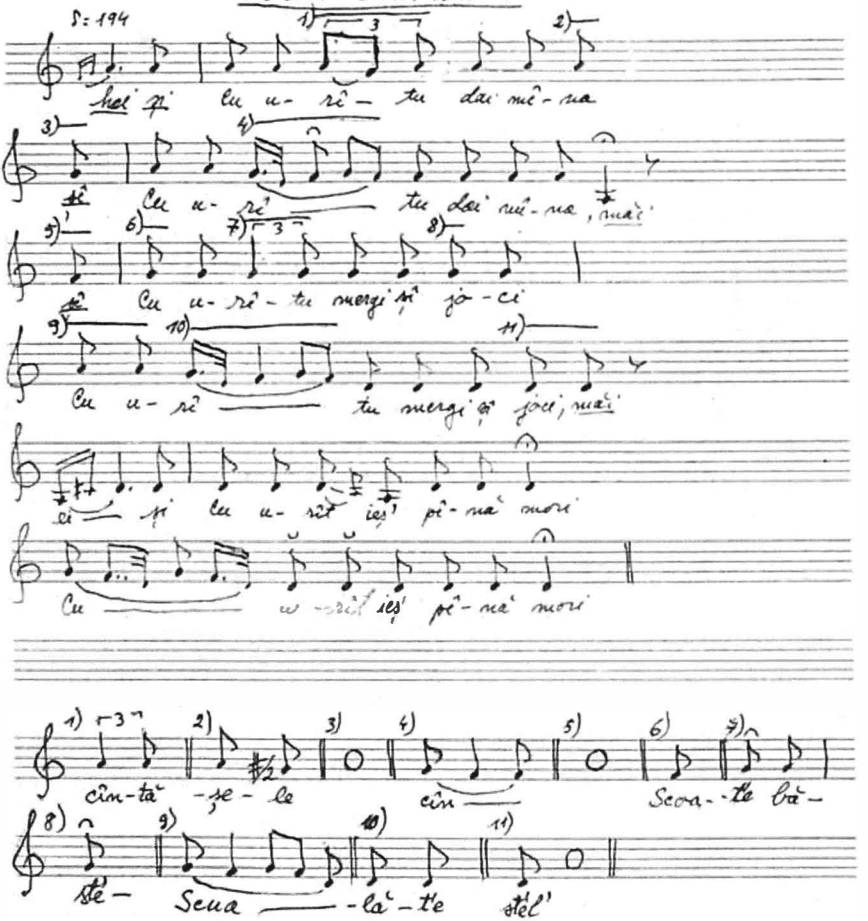
Cu u-rî-tu mergi și joci, măi

ei și cu u-rît ieș' pî-nă mori

Cu u-rît ieș' pî-nă mori

cîn-tă -șe-le cîn- Scoa-te bă-

ste- Scua -lă-te stel'



https://biblioteca-digitala.ro

mg 3162 a (1)

com. Ungureni (Maramureș)
inf. Gheorghe Lingurar, 57 ani
culeg. E. Cernea, Mara, 21-VIII-1966
transcr. E. Cernea

Ieși, mîndrucă, pîn-afară

P=200

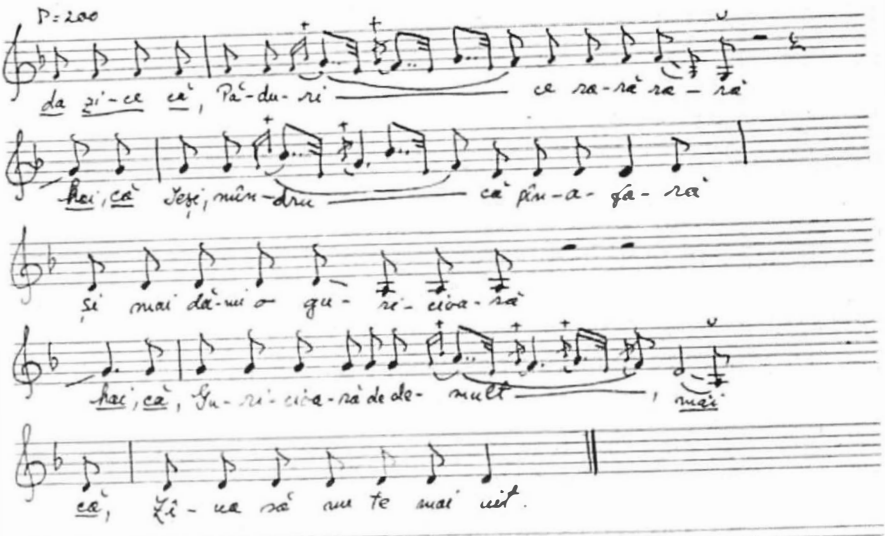
da zi-ce că, Pă-du-ri ce ra-ră ra-ră

hai, că Ieși, mîn-dru că pîn-a-fa-ră

și mai dă-mi o gu-ri-civa-ră

hai, că, Gu-ri-civa-ră de de-mult, mai

că, Zî-na să nu te mai uit.



https://biblioteca-digitala.ro

mg 3161 a

com. Mara (Maramureș)
inf. Ileana Tupița, 56 ani
culeg. E. Cernea, Mara, 19-VIII-1966
transcr. E. Cernea

Zi-mi, ceteraș, cum îți spui

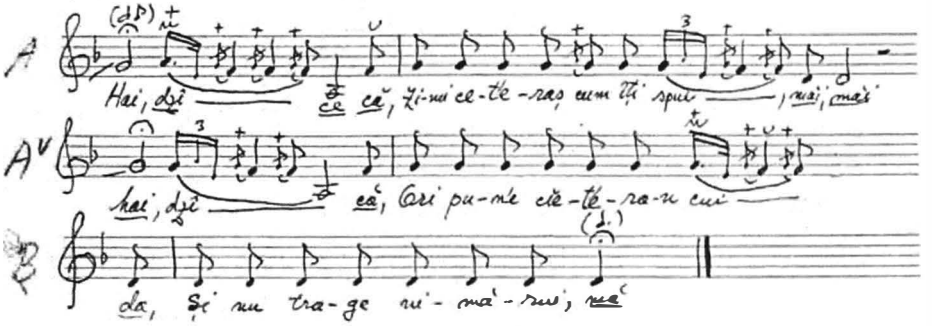
♪ = 188

A
Hai, dși ce că, Zi-mi ce-te-raș cum îți spui, mai, mai

A^v
hai, dși că, Ori pu-ne cie-te-ra-n cui

B
da, și nu tra-ge ni-mă-rui, mă

Tinela reală

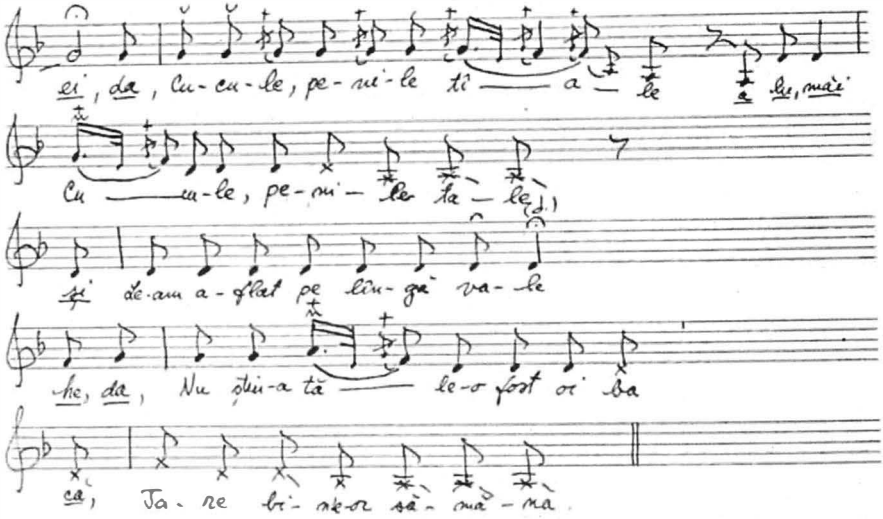


https://biblioteca-digitala.ro

mg 3160 II e (2)

com. Mara (Maramureș)
inf. Maria Costin, 77 ani
culeg. E. Cernea, Mara, 19-VIII-1966
transcr. E. Cernea

Cucule, penițe tele



https://biblioteca-digitala.ro

mg 3160 II f(2)

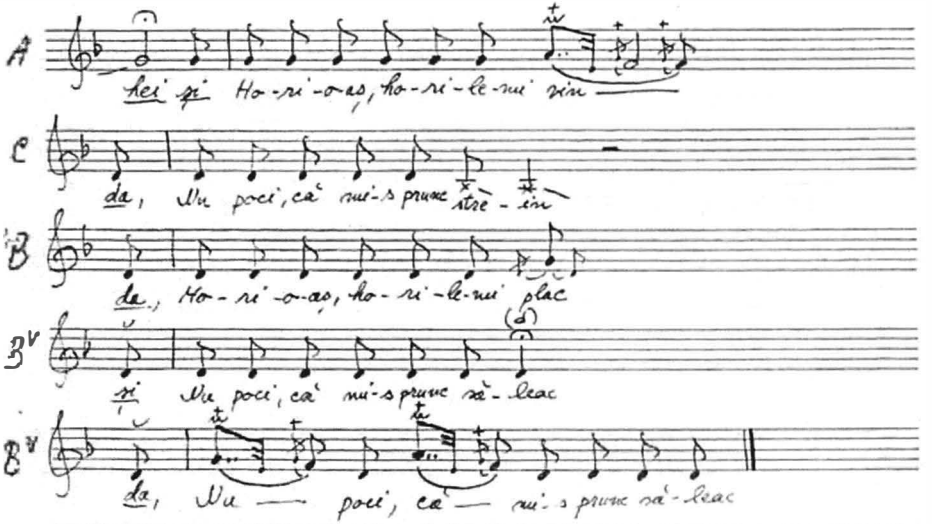
com. Mara (Maramureş)
inf. Maria Costin, 77 ani
culeg. E. Cernea, Mara, 18-VIII-1966
transcr. E. Cernea

Hori-o-aş, horile-mi vin

A
hei şi Ho-ri-o-aş, ho-ri-le-mi vin

C
da, Nu poci, că mi-s prunc stre-in

B
da, Ho-ri-o-aş, ho-ri-le-mi plac



B'
şi Nu poci, că mi-s prunc să-leac

B'
da, Nu — poci, că — mi-s prunc să-leac

https://biblioteca-digitala.ro

mg 3160 Id

com. Mara (Maramureș)
inf. Mérie Paul, 75 ani
culeg. E. Cernea, 18-VIII-1966
Transcr. E. Cernea

Mámucă, cînd m-ai făcut

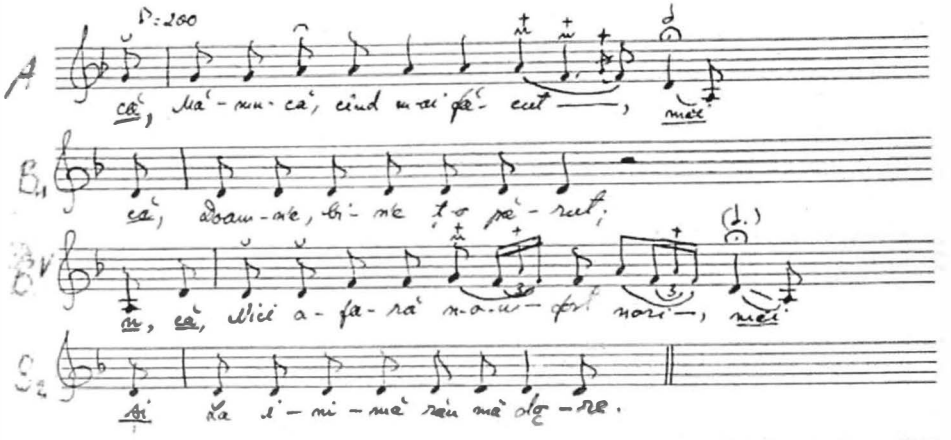
♪ = 200

A
că, Má-mu-că, cînd m-ai fă-cut —, mai

B1
că, Doam-ne, bi-ne ț-o pă-rut;

B2
n, că, Nici a-fa-ră n-a-u-fost nori —, mai

S2
și La i-ni-mă rău mă do-re.



Finala reală

https://biblioteca-digitala.ro

mg 3160 Ic

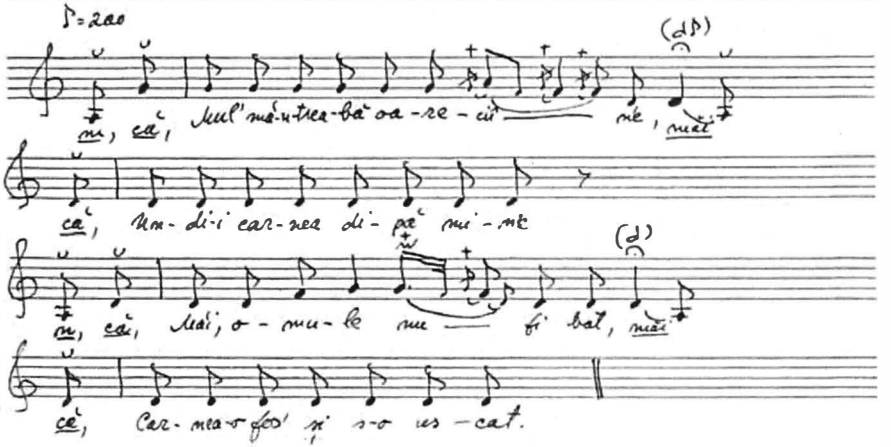
com. Mara (Maramureș)
inf. Marie Paul, 75 ani
culeg. E. Cernea, Mara, 18-VIII-1966
transcr. E. Cernea

Mult mă-ntreabă oarecine

♪=200

m, că, Mul' mă-ntrea-bă oa-re-cii — ne, mai

că, Un-di-i car-nea di-pă mi-ne



m, că, Mai, o-mu-le nu — fi bat, mai

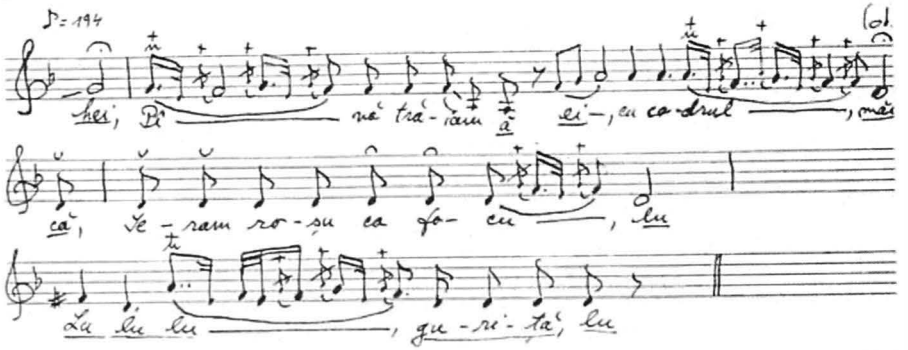
că, Car-nea-o fos' și s-o us-cat.

Finala reală

https://biblioteca-digitala.ro

com. Bogdan-Vodă (Maramureș)
inf. Brigita Zaharia, 44 ani
culeg. T. Alexandru, 2-V-1935
transcr. Z. Cornea

Până trăiem cu codrul



https://biblioteca-digitala.ro

fg 11.627 b

com. Jeud (Maramureș)
inf. Ioana Chis
culeg. E. Comișel, Jeud, 15-VIII-1950
transcr. E. Cernea

Cucule, mare dușman

♪ = 200

A (cristalizat)
hai și cu-cu-le, ma-re duj-man, măi u — lu măi

B
și Ț-am plă-tit să-mi cînți un an, măi

B^v
Ț-am plă-tit — să-mi cînți un an, măi

A (totalizat)
ai da Nu — mi-ai cîn-tat fă-ră tea-mă iu — lu, măi

B
și a-tun-cea la pri-laz, măi

B^v
Și — a-tun-cea la pri-laz

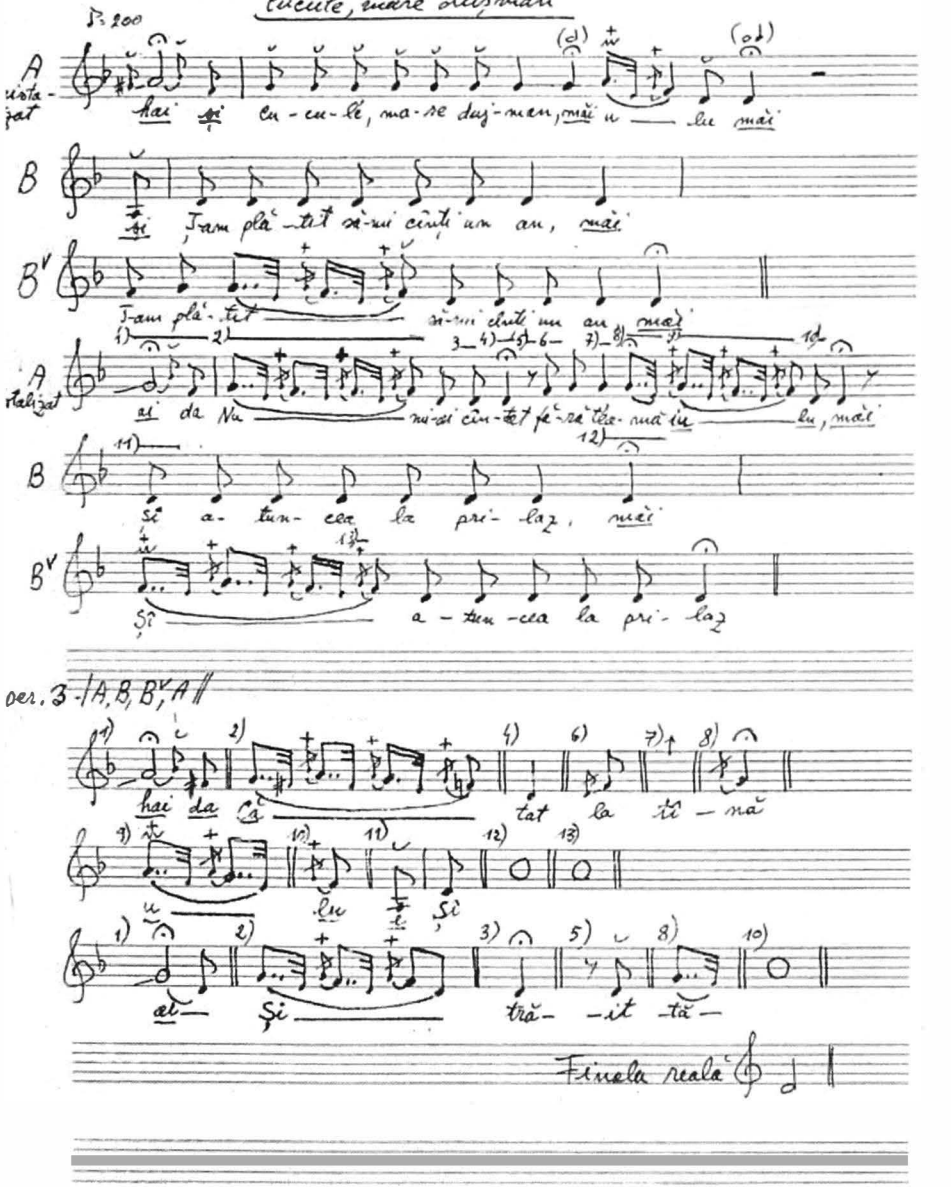
ver. 3 - /A, B, B^v, A//

hai da Că — tat la tî-nă

u — lu e și

ai — și — tră- -it tă-

Finala reală



https://biblioteca-digitala.ro

fg 13.416 c

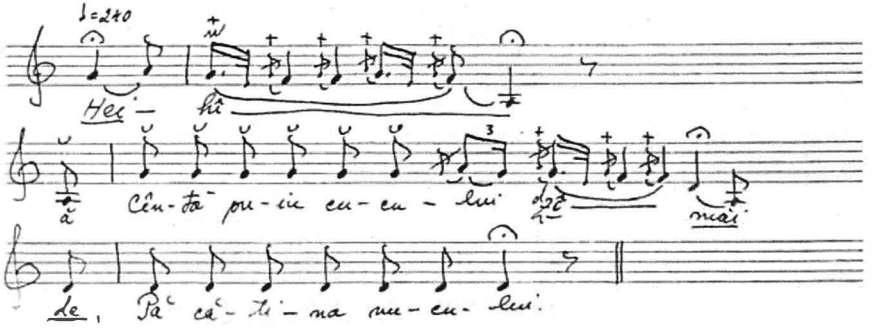
com. Mara (Maramureş)
inf. Maria Sima Văduva
culeg. A. Sachelarie, 1947
transcr. E. Cernea

Cîntă puiul cucului

♩=240

Hei – hî

ă Cîn-tă pu-iu cu-cu-lui dă mai



le, Pă că-ti-na nu-cu-lui.

https://biblioteca-digitala.ro

fg 13.444 b

sat Șugatag, com. Hărnicești (Maramureș)
inf. Maria Bodea
culeg. A. Sachelarie, 27-VII-1947
transcr. E. Cernea

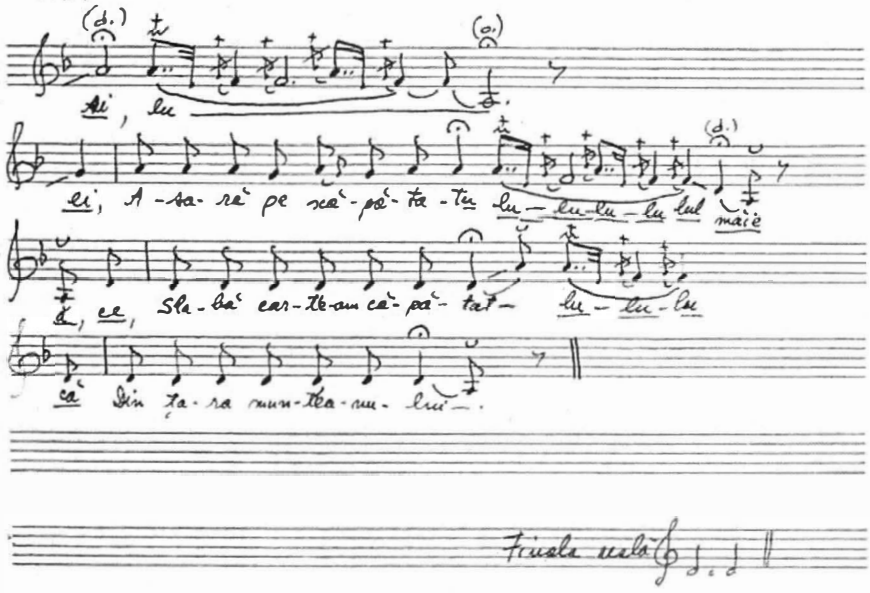
Asară pe scăpătat

♪=104

(d.) (o.)

Ai, lu

ei, A-sa-ră pe scă-pă-ta-tu lu-lu-lu-lu lul (d.) măie



ă, ce, Sla-bă car-te-am că-pă-tat- lu-lu-lu

că Din ța-ra mun-tea-nu-lui-.

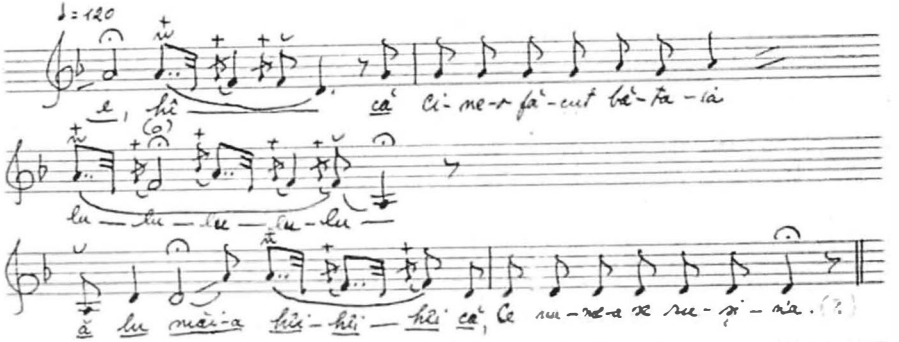
Finala reală

https://biblioteca-digitala.ro

fg 13.445 a

sat Sugatag, com. Hărniceşti (Maramureş)
inf. Maria Bodea
culeg. A. Sachelarie, 1949
transcr. E. Cernea

Cine-o făcut bătaia

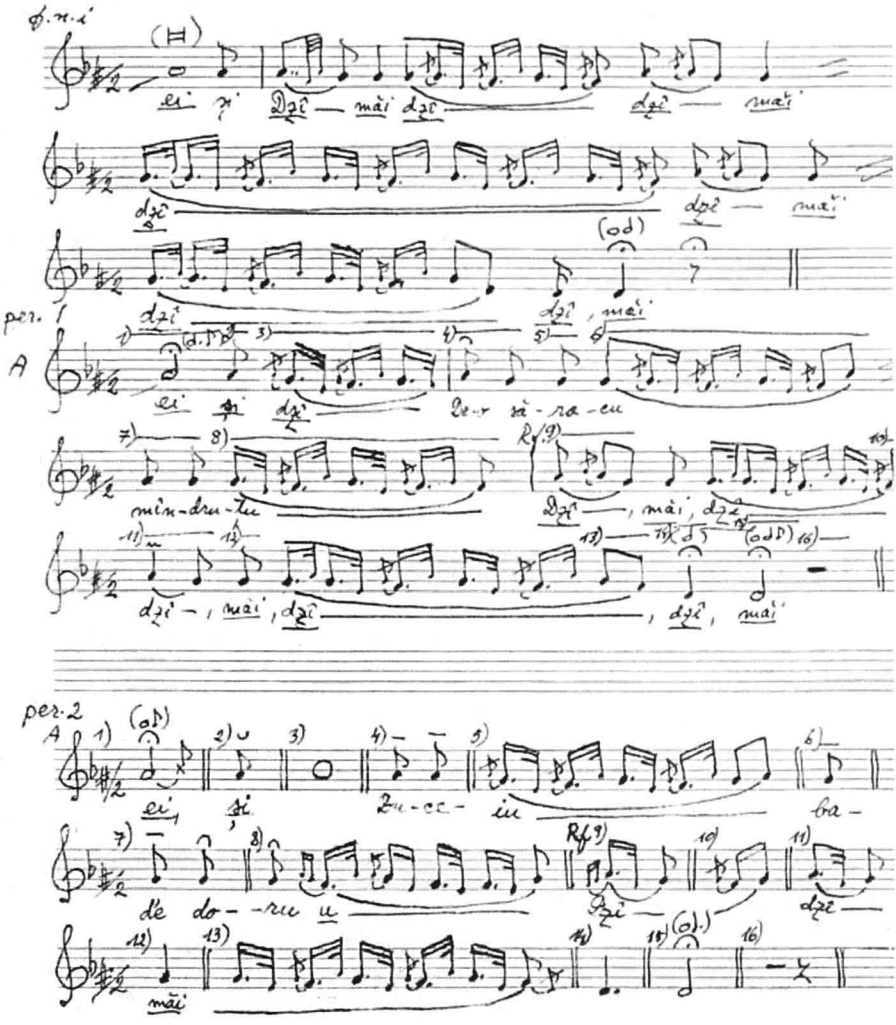


https://biblioteca-digitala.ro

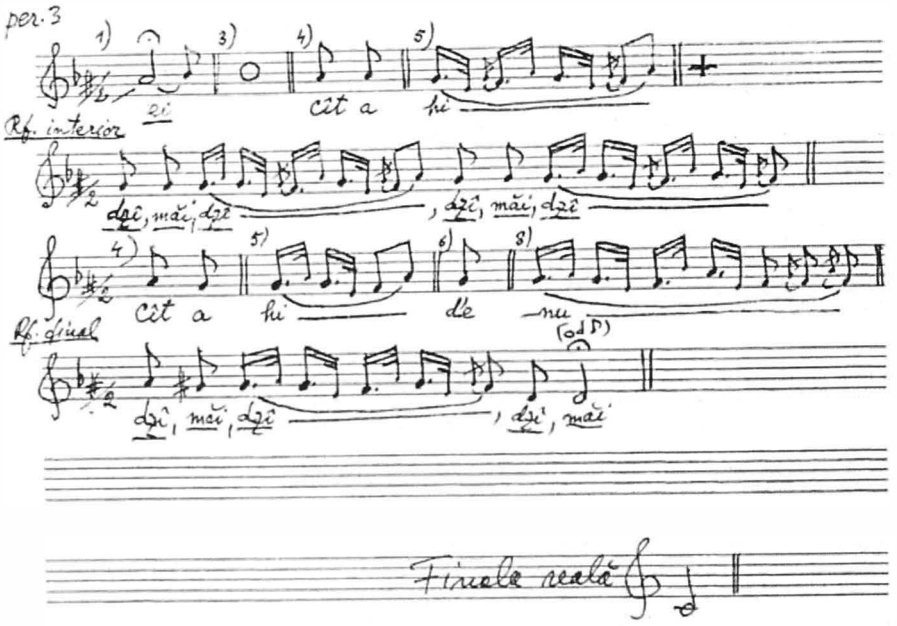
mg 1861 a
(copie dis. 1323 II a)

com. Negreşti (Satu Mar
inf. Maria Pop
culeg. T. Alexandru, E. Comişel,
2, III, 1940
transcr. E. Cernea

De săracu mîndruţu



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

mg 813 f

com. Negrești (Satu Ma
inf. Maria Sas, 53 ani
culeg. G. Suliteanu, 26-VI-1
transcr. E. Cérnea 1956

Doină - Cîntec de leagăn:

Hei și hei puiu mamii

per. 1.: redus

Hei și hei pu-iu ma-mii, dzî — dzî, măi

dzî — dzî, măi

per. 2 redus

ei și că ma-ma te-a a-dur-mi dzî

dzî, măi

per. 3 complet

hei și Cu-cu-le, pa-nă gal-bă-nă dzî

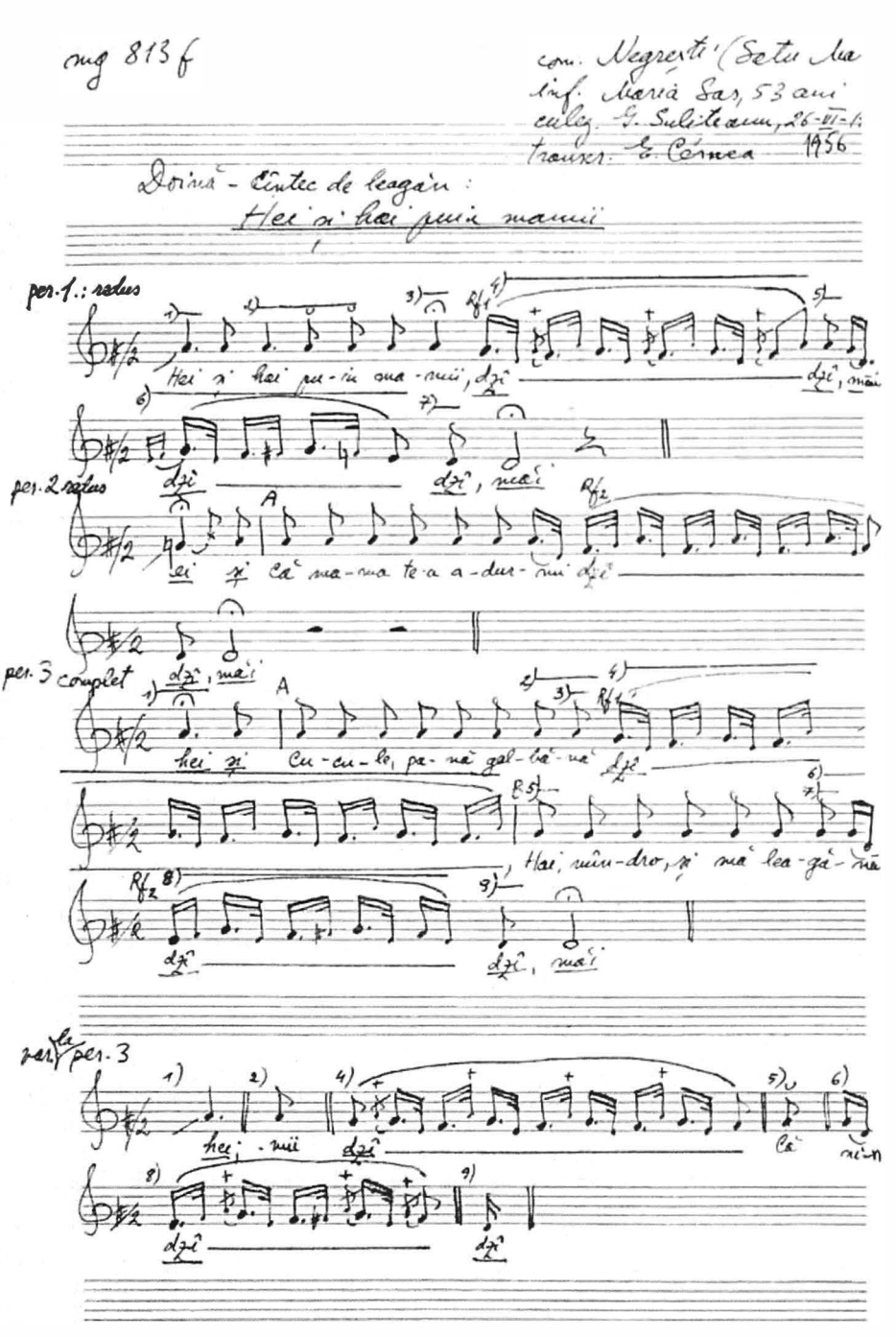
Hai, mîn-dro, și mă lea-gă-nă

dzî — dzî, măi

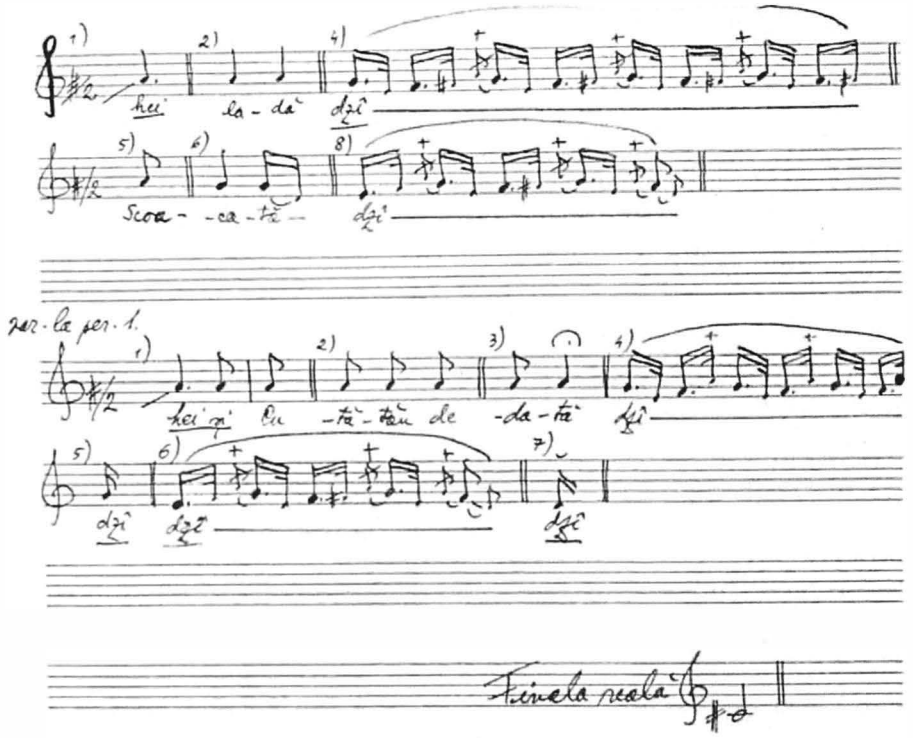
var. le per. 3

hei, -mii dzî — Că ni-n

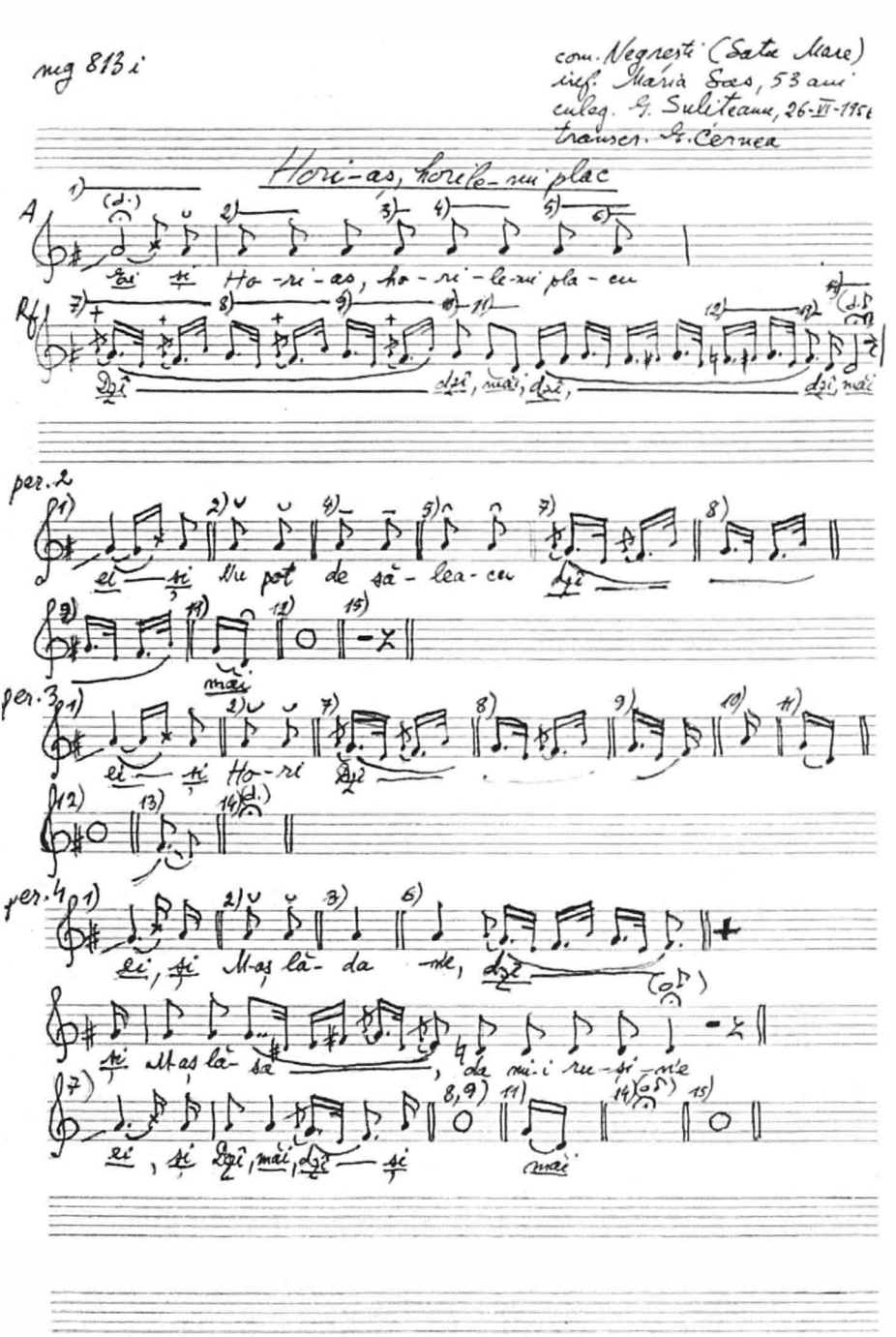
dzî — dzî



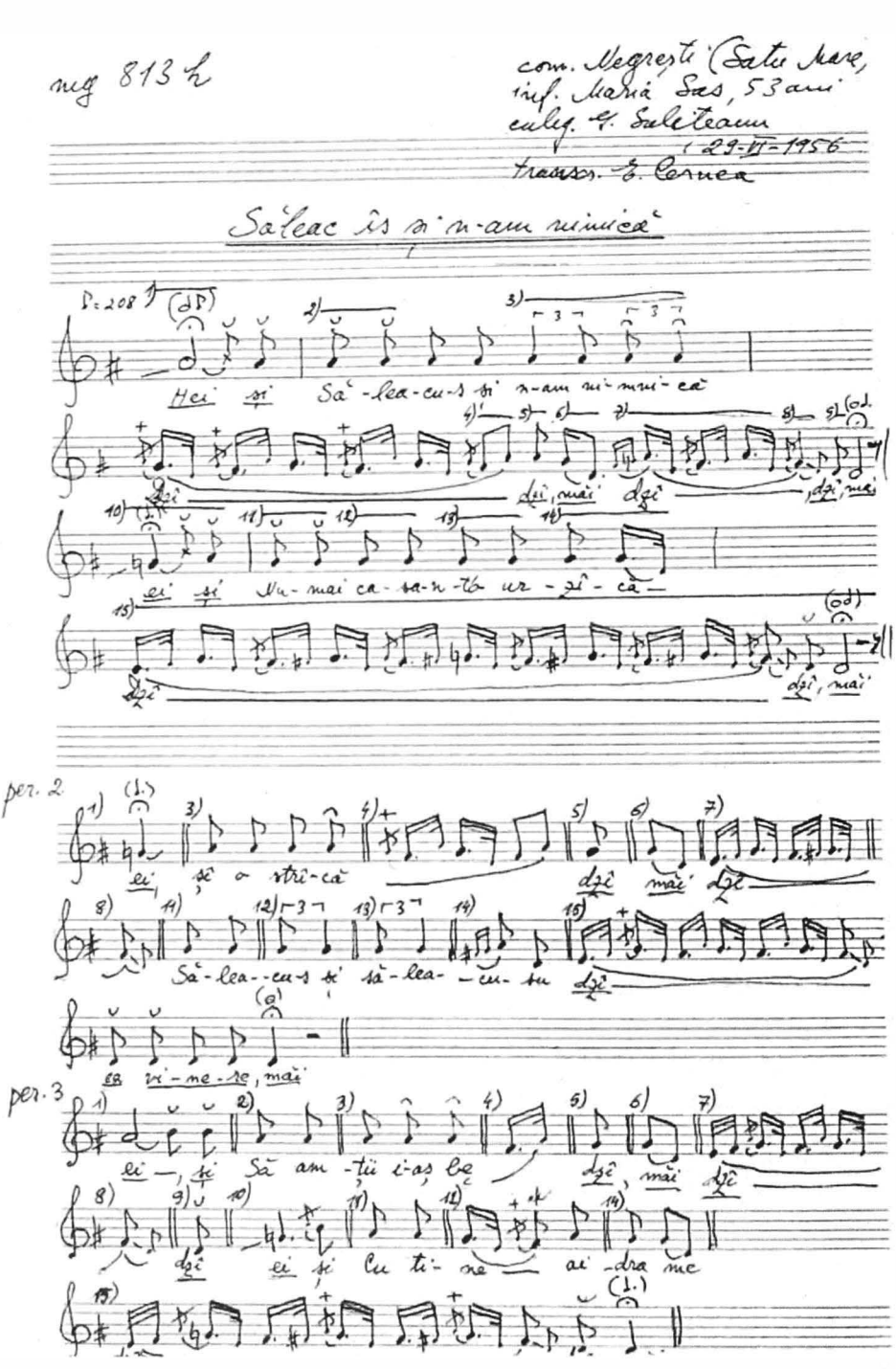
https://biblioteca-digitala.ro



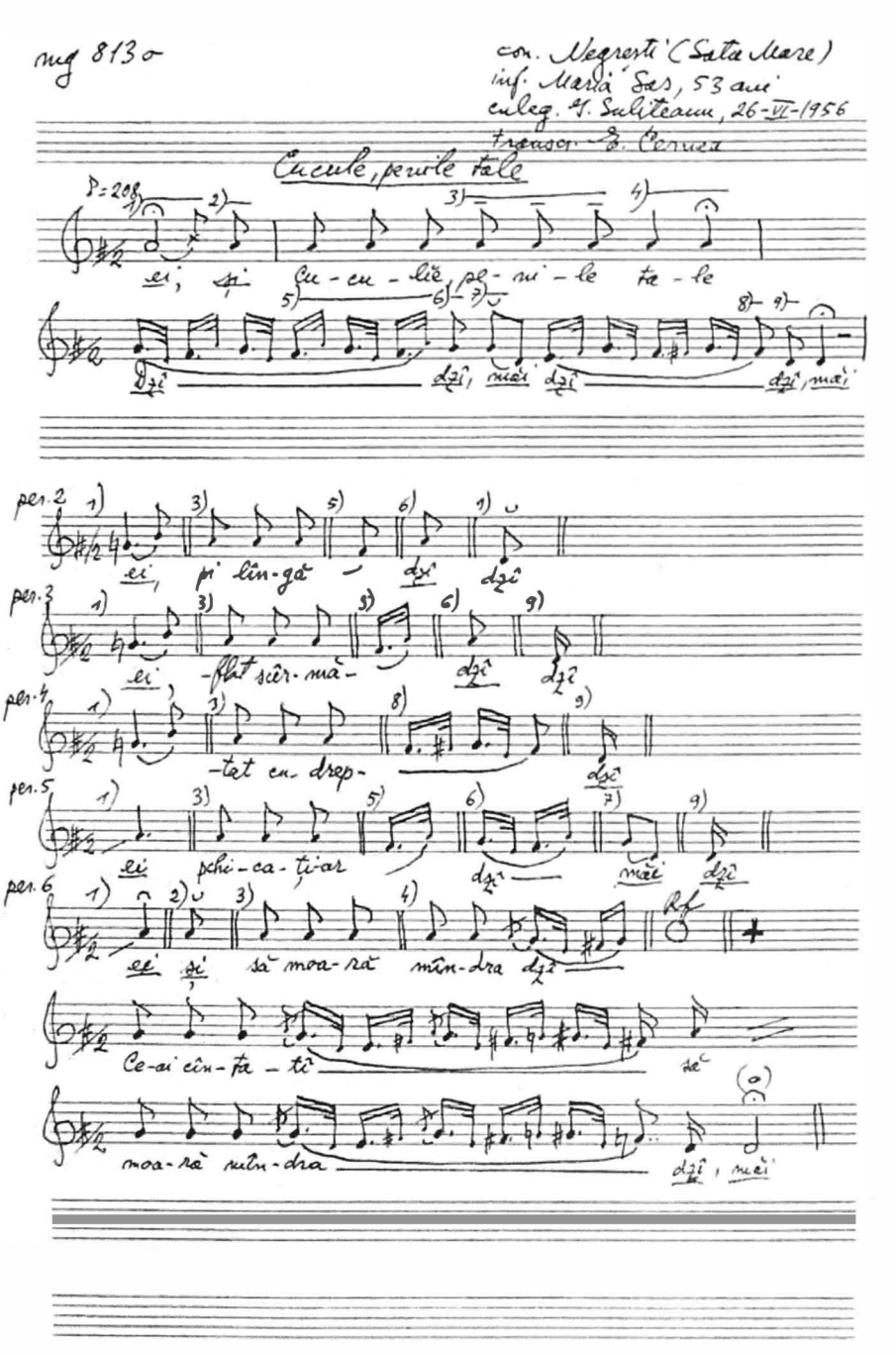
https://biblioteca-digitala.ro



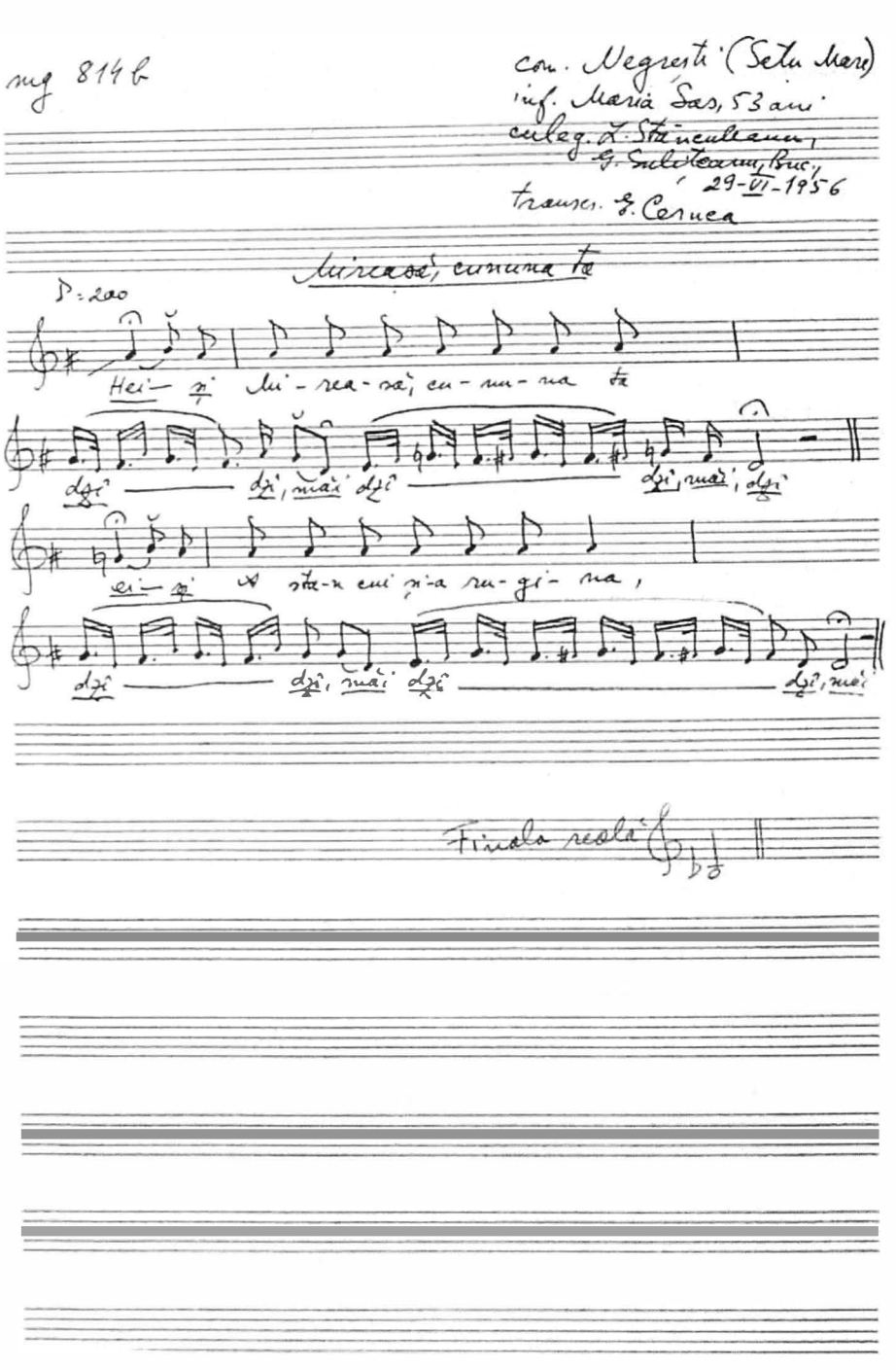
https://biblioteca-digitala.ro



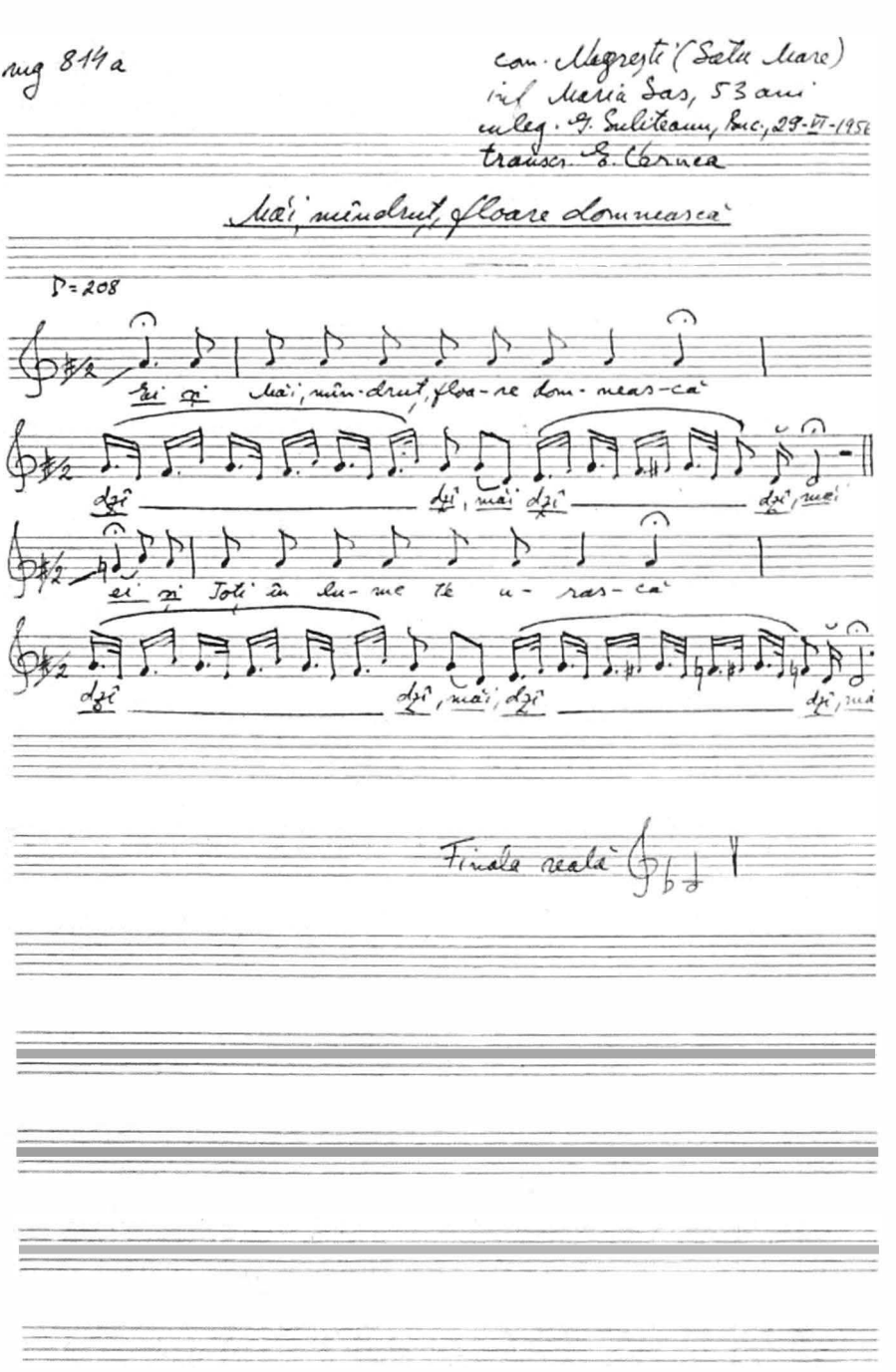
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

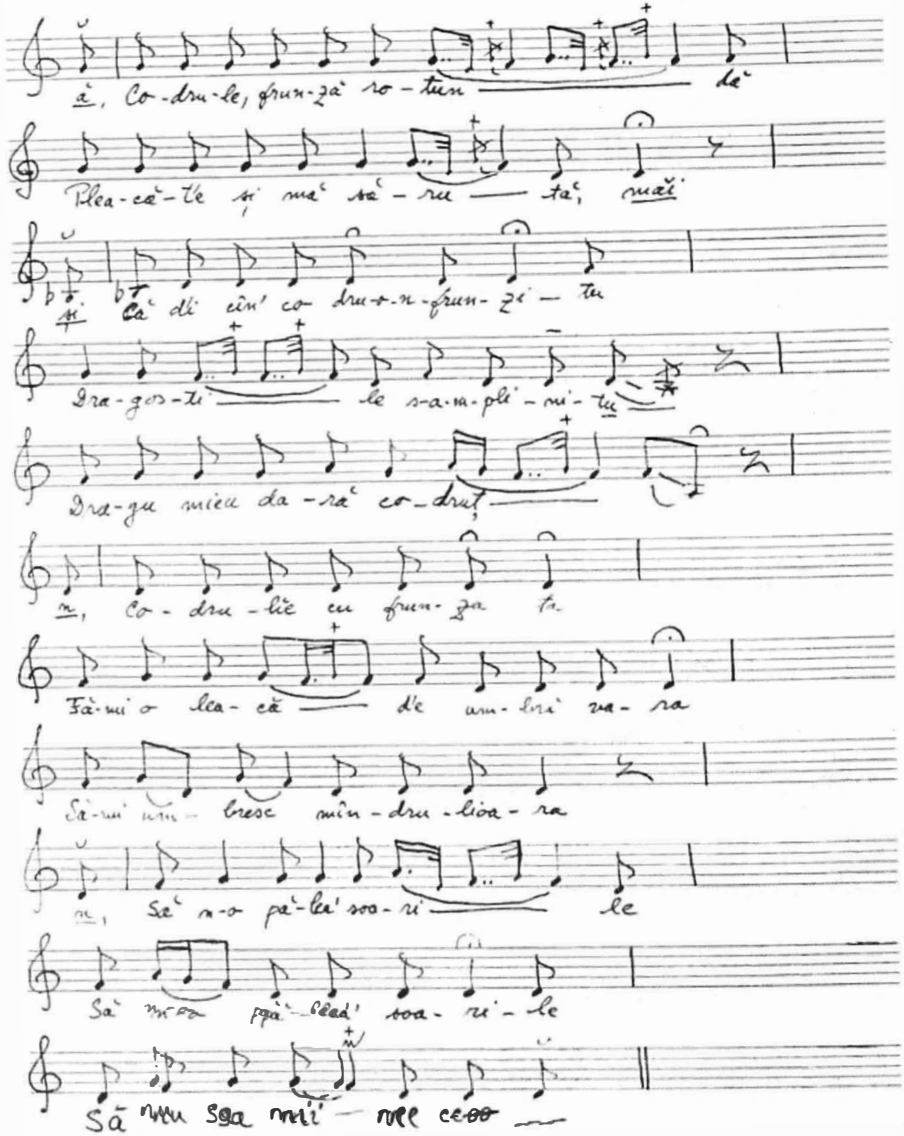


https://biblioteca-digitala.ro

fg 2173

com. Certeze (Satu Mare)
inf. Maria Stan, 52 ani
culeg. C. Brăiloiu, Certeze, 21-V-1934
transcr. Gh. Cernea

Codrule, frunză rotundă

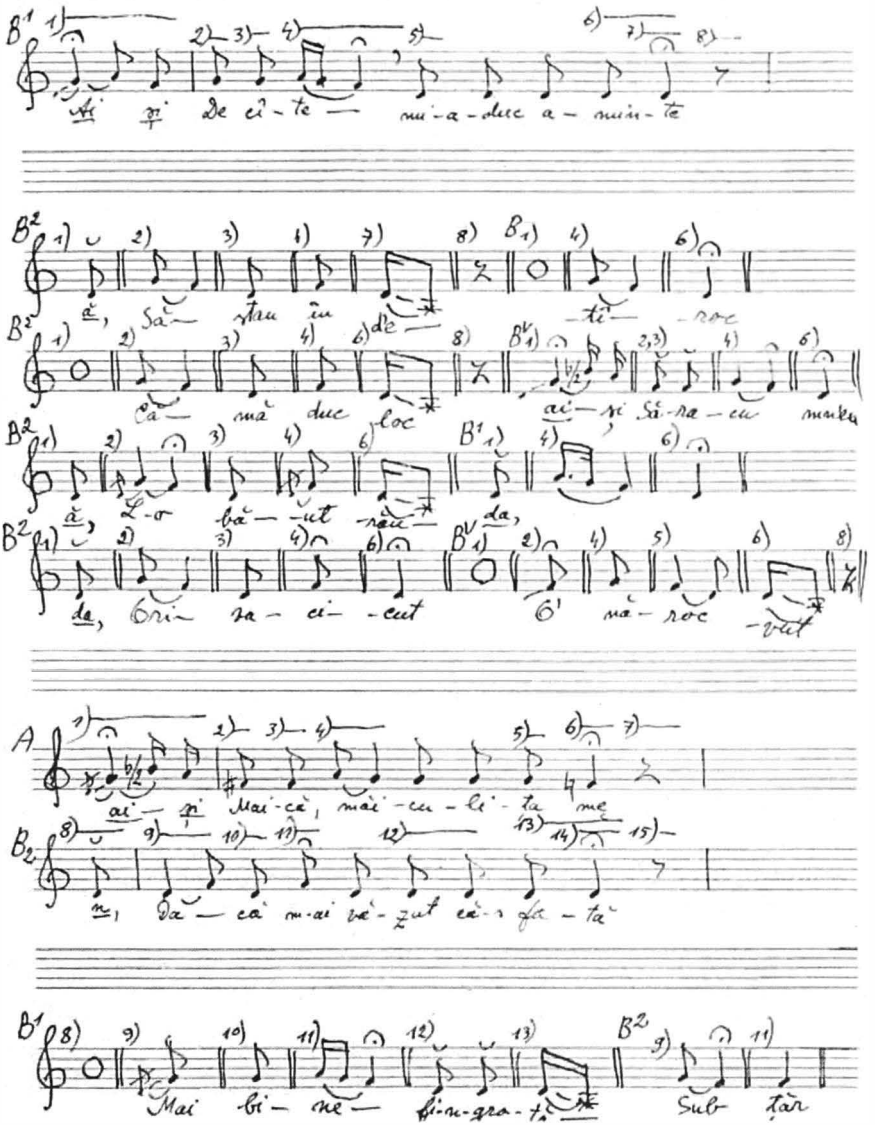


https://biblioteca-digitala.ro

dg 2158

com. Negreşti (Satu Mare
inf. Marie Morar negreşti
culeg. C. Brăiloiu 20-V-1934
transcr. T. Cernea

De cîte mi-aduc aminte



https://biblioteca-digitala.ro

fg 2157

com. Negrești (Satu Mare,
inf. Ionica Sas
culeg. C. Brăiloiu, Negrești, 20-V-
transcr. E. Cernea

De-aș trăi cu cît amar

A

Ei și de-aș trăi cu cît amar

A_1^V

și N-aș mę du-pă vă-du-ar

A_2^V

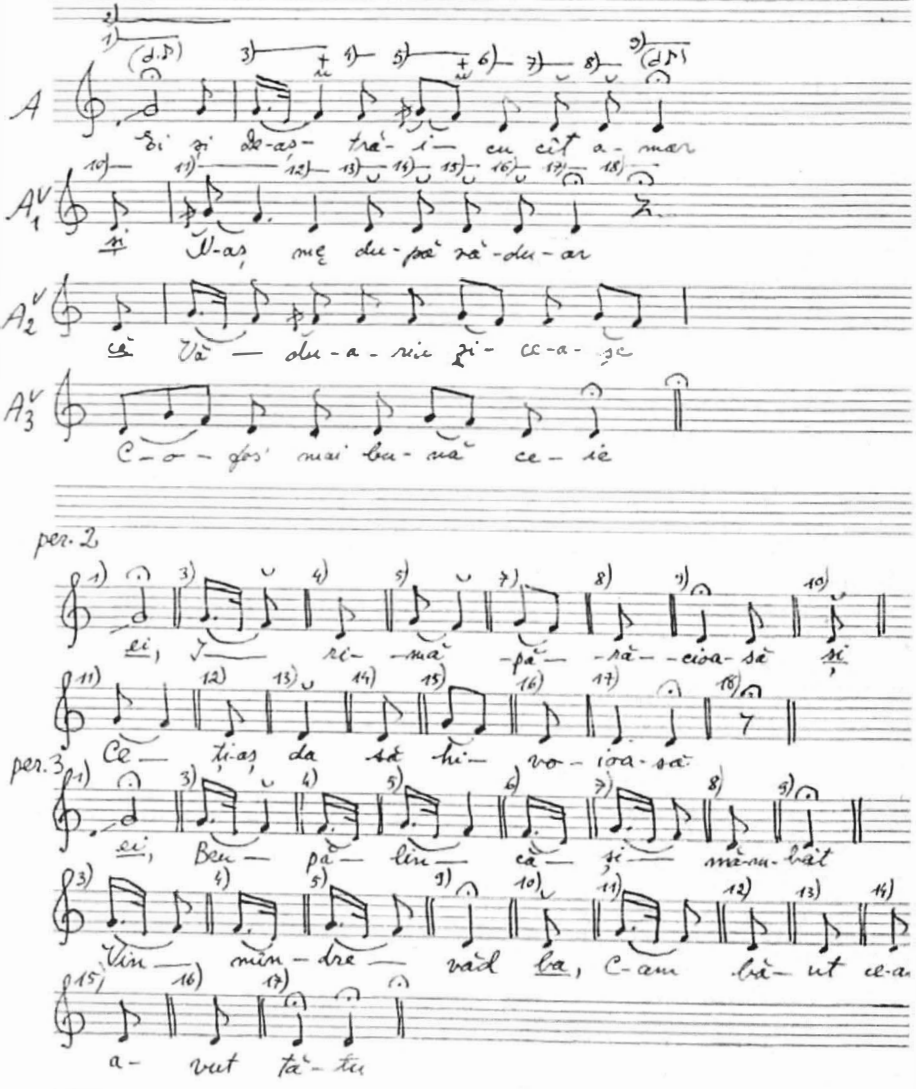
că Vă-du-a-riu și ce-a-șe

A_3^V

C-o-fos' mai bu-nă ce-ie

per. 2

ei, I-ri-mă pă-ră-cioa-să și



Ce-ți-aș da să hi-vo-ioa-să

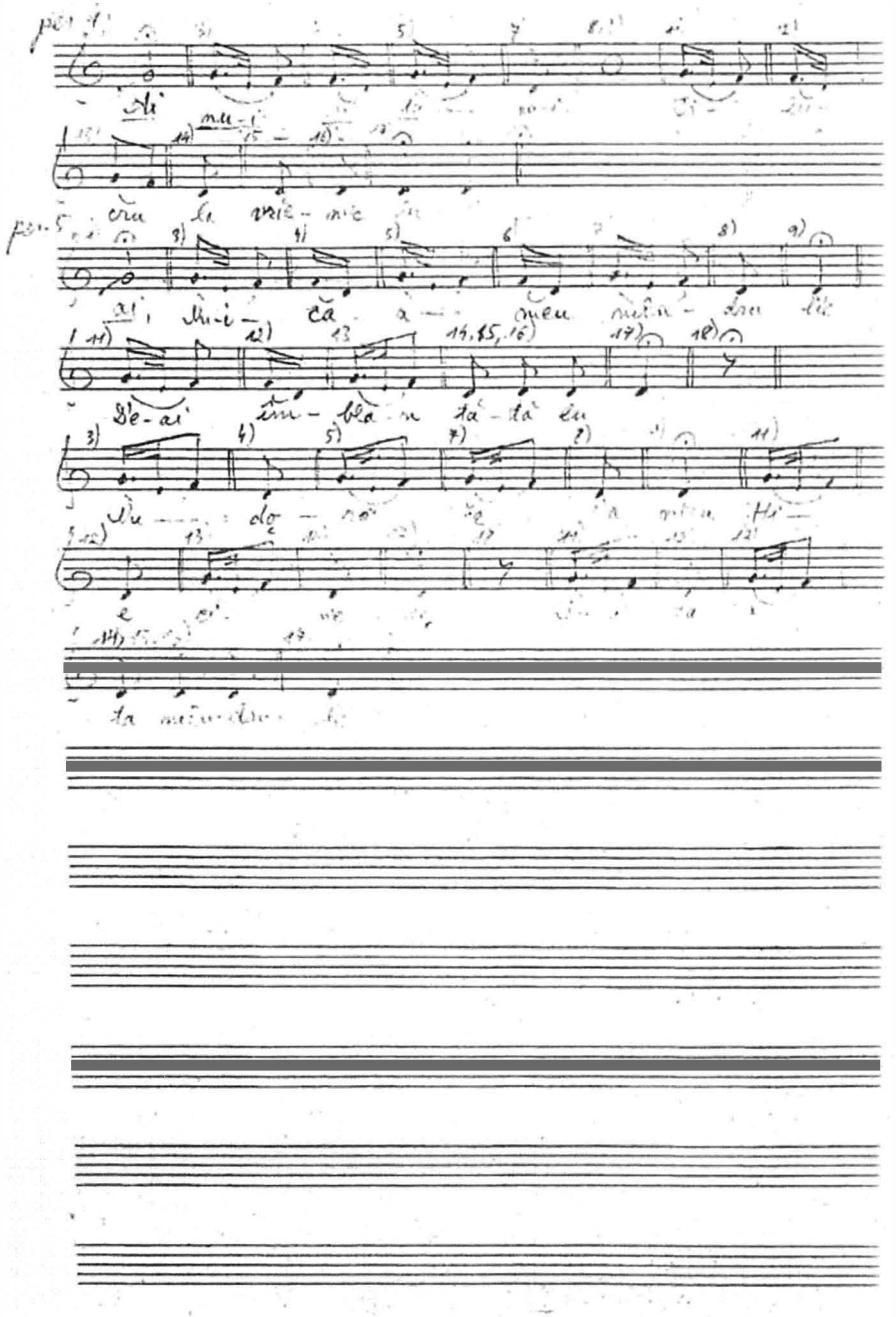
per. 3

ei, Beu-pă-lin-că și mă-nu-bât

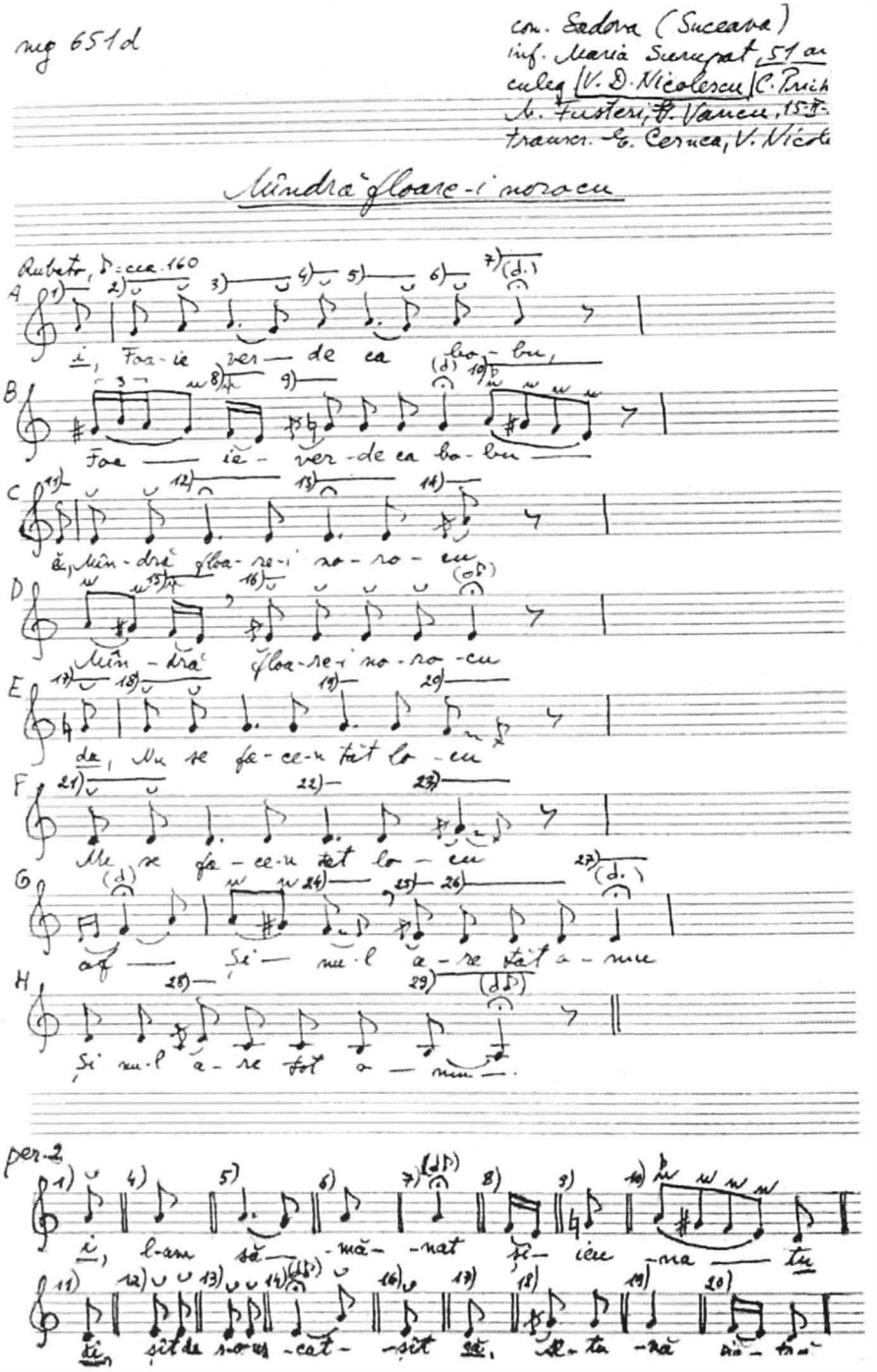
Vin-mîn-dre-văd ba, C-am bă-ut ce-a-

a-vut tă-tu

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

mg 653 g

com. Sadova (Suceava,
inf. Maria Surupat, 51
transcr. E. Cernea
culeg. T. Alexandru, C. Pric
V. D. Nicolescu, M. Fusteri
15-18-II-195

Mîndră floare-i norocu

Rubato, ♪ = 196

A
Foa-i vier-di ca bo-bu

B
Foa — ie — vier-di ca bo-bu

C
ai, Mîn-dră floa-ri nă-ro-cu

D
ai, Mîn-dră floa-ri nă-ro-cu

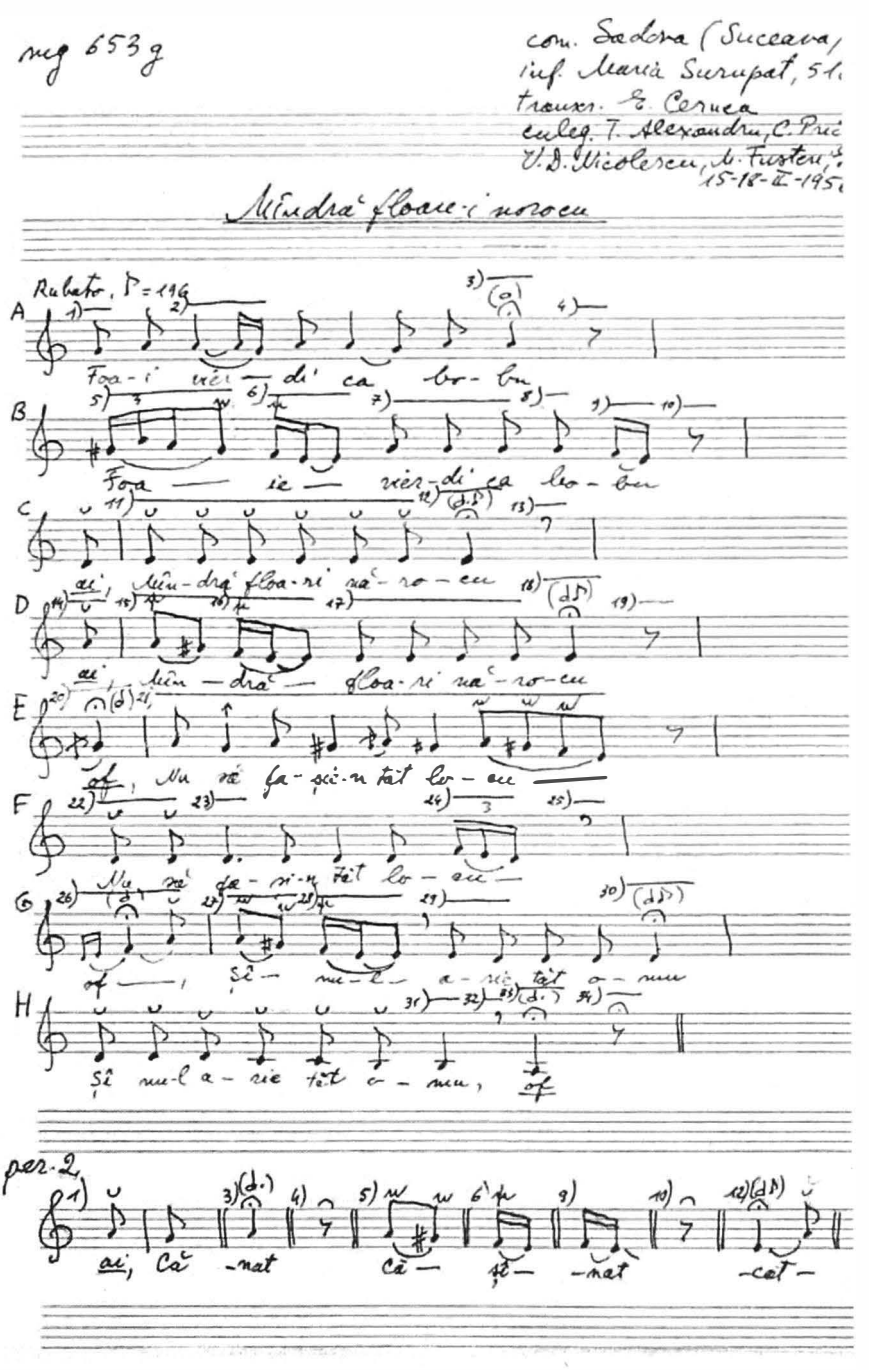
E
of, Nu să fa-ș-i-n tăt lo-cu

F
Nu să fa-și-n tăt lo-cu

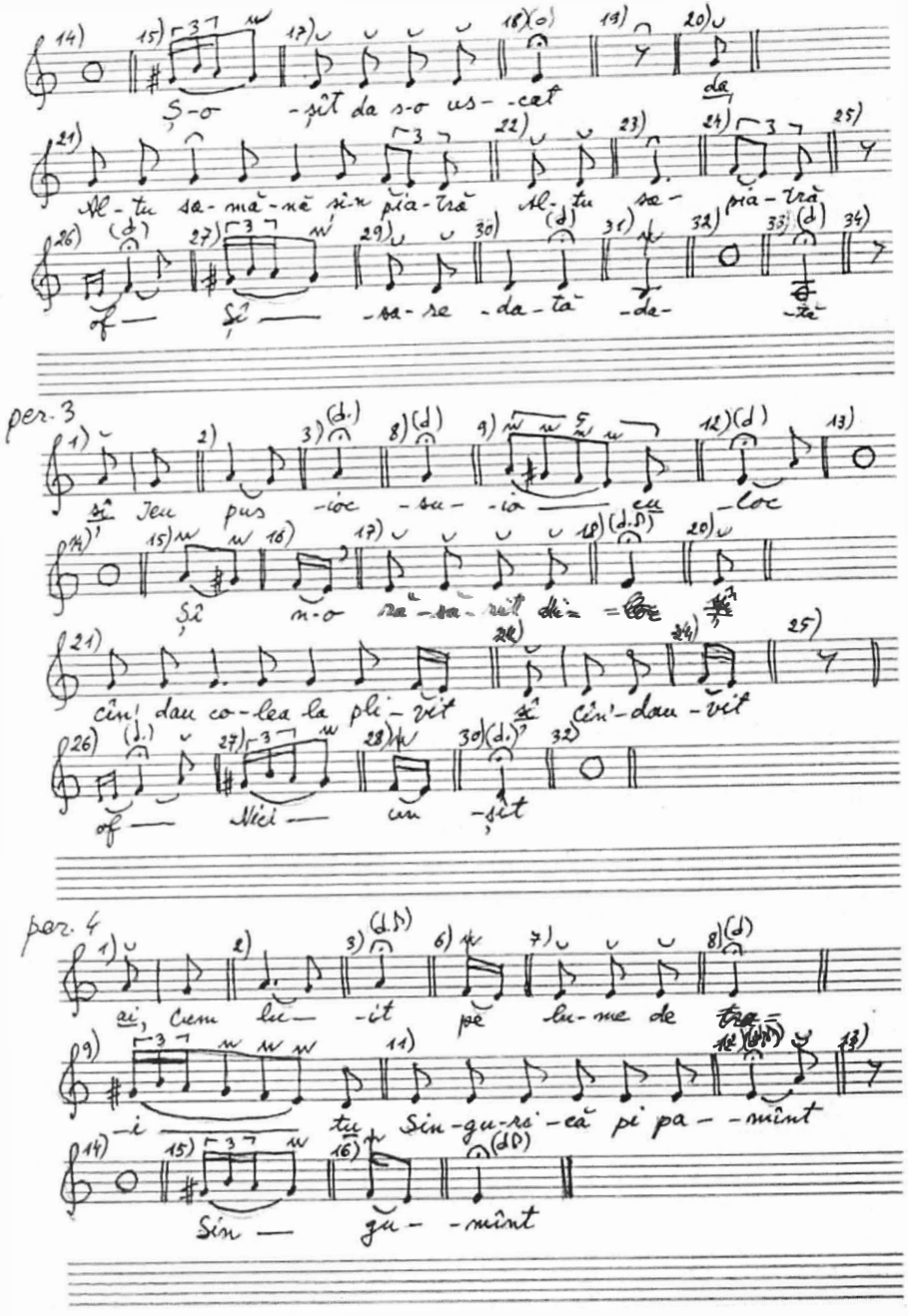
G
of —, Și-nu-l a-rie tăt o-mu

H
Și nu-l a-rie tăt o-mu, of

per. 2
ai, Că -nat Că — și — -nat -cat —



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

fg 11.900 a

Sadova (Suceava)
inf. Maria Surupat, 45 an
culeg. C. Palade, Sadova,
9-X-1950
transcr. E. Cernea

Mîndră floare-i norocu

A impr.

Ra ra ra ra ra ra ra ra

B impr.

Ra ra ra ra ra ra ra — ra — ra — ra ra ra

C impr.

Ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra

D 1) 2)

Ra ra ra ra ra ra ra

E 3) 4) 5)

ai, Foa-i ver-di ca bo-bu —

F 6)

Foa-i ver-di ca bo-bu

G 7) 8) 9)

ai, Mîn-dră floa-re-i nă-ro-cu

H

Mîn-dră floa-re-i nă-ro-cu

per. 2

A 10)

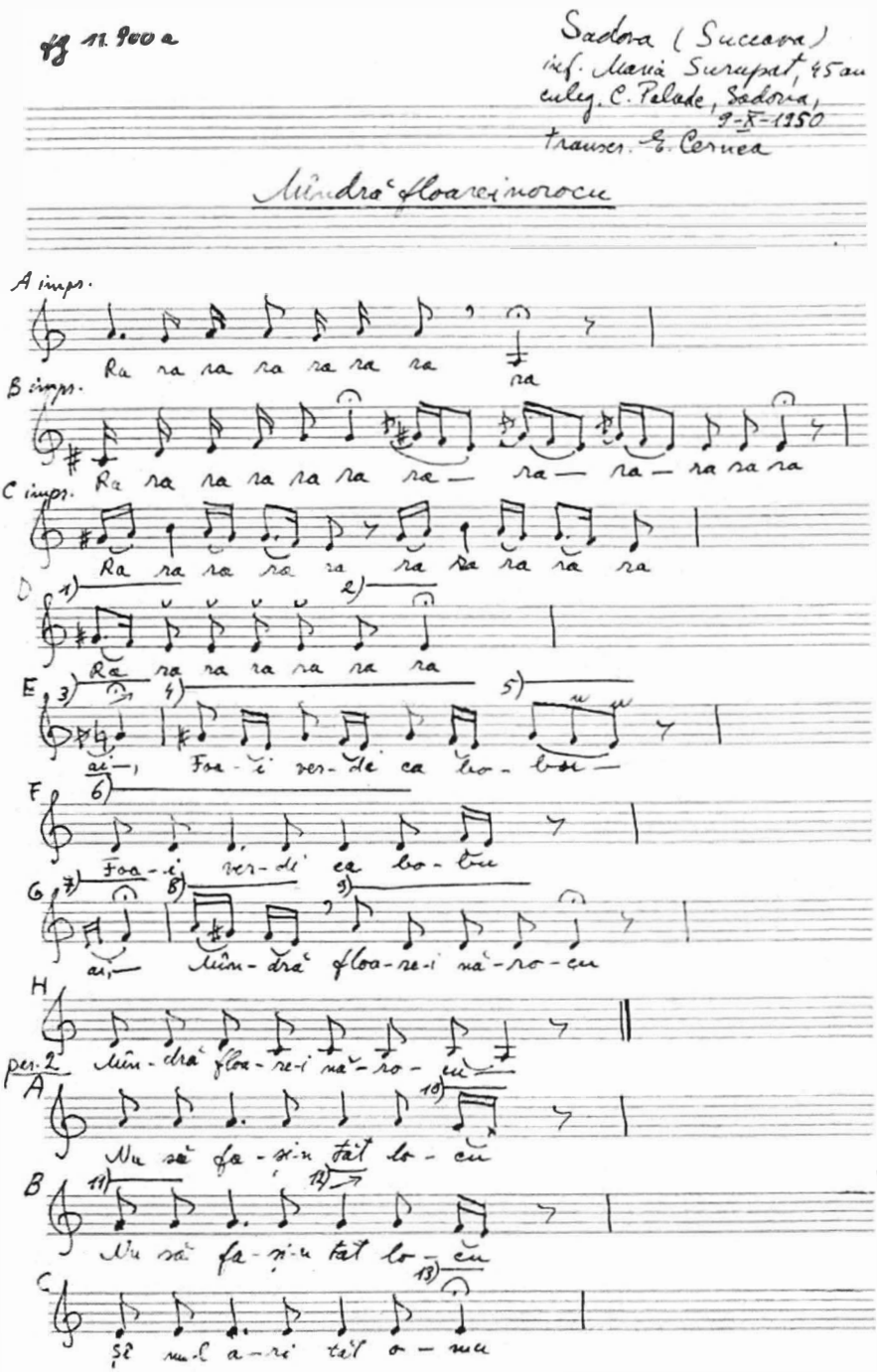
Nu să fa-și-n tăt lo-cu

B 11) 12)

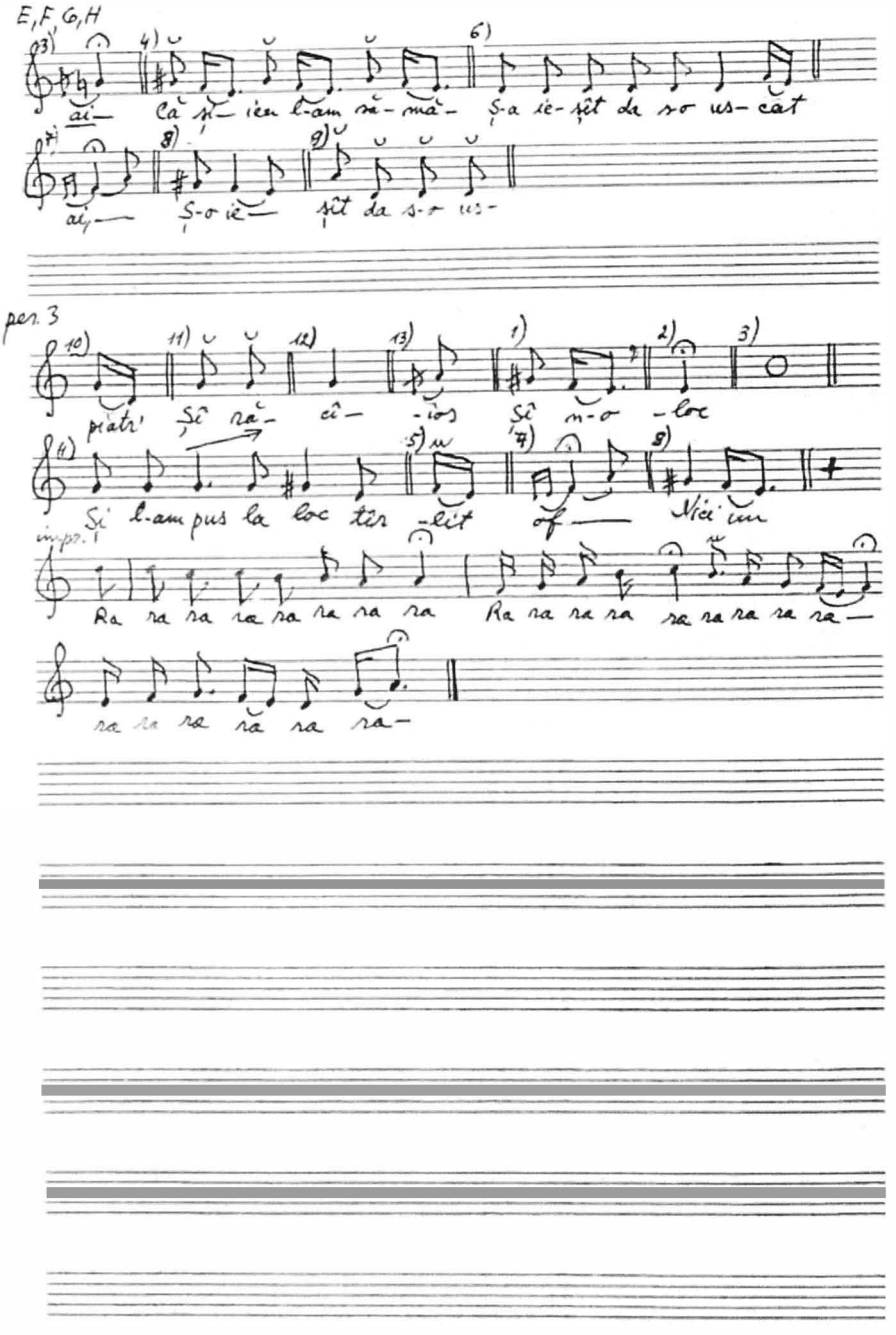
Nu să fa-și-n tăt lo-cu

C 13)

Și nu-l a-ri tăt o-mu



https://biblioteca-digitala.ro

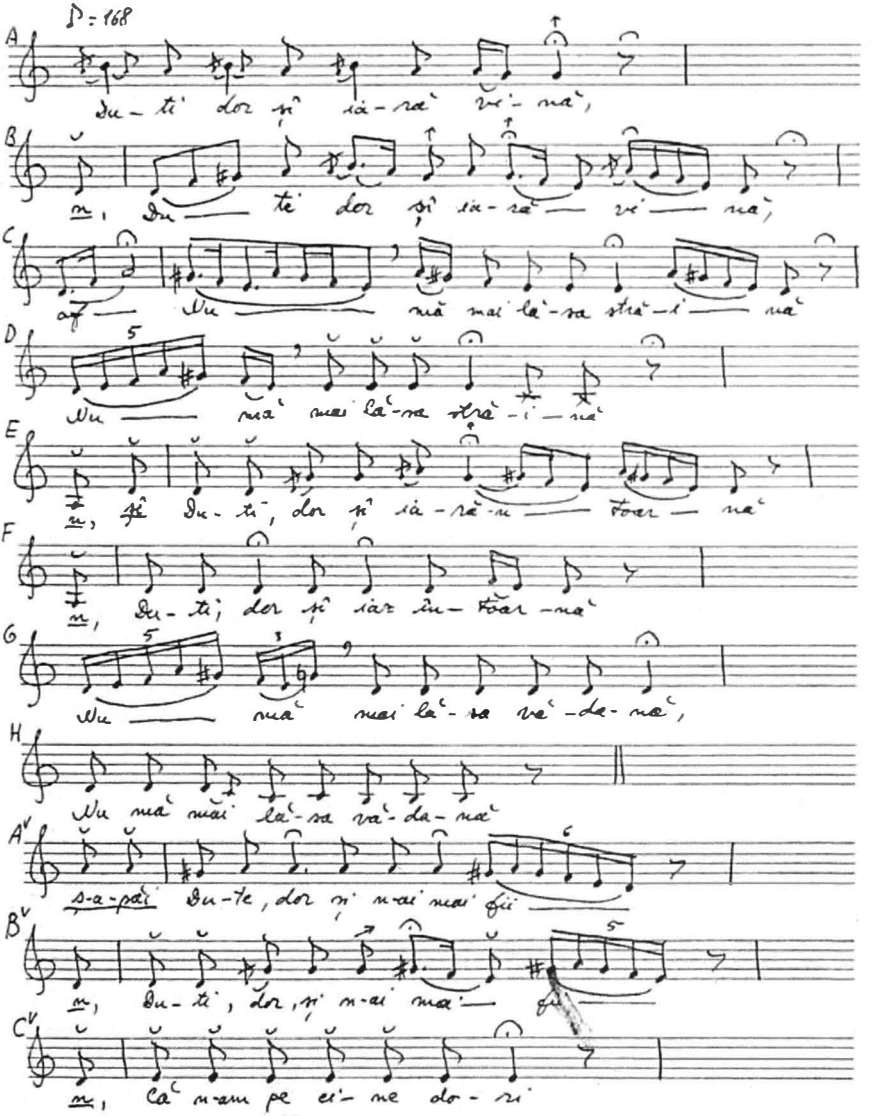


https://biblioteca-digitala.ro

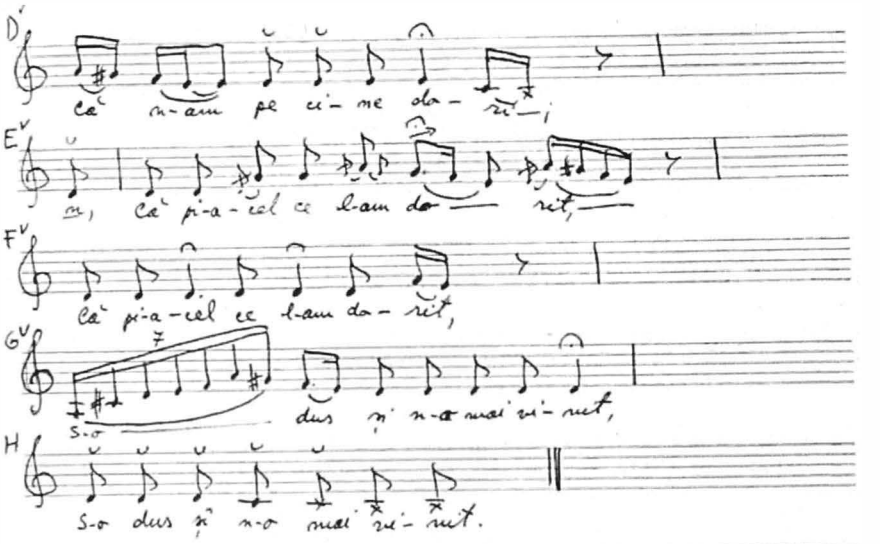
mg 1481 II a

com. Sadova (Sucleava)
inf. Paraschiva Cozmariu, 77
culeg. C. Prichici, T. Georgescu
Sadova, 24-X-195

Du-te dor și iară vină



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

mg 1460 Id

com. Pajorita (Suce
inf. Zenovia Jîn
culeg. C. Prichici, Pa
transcr. E. Cernea

Sînt cioban la oi, la munte

Rubato ♪ = 192

A 1) 2) 3) 4) 5) 6) 7)
ă, Sunt — cio — ban — la — oi, la mun-te, mă!

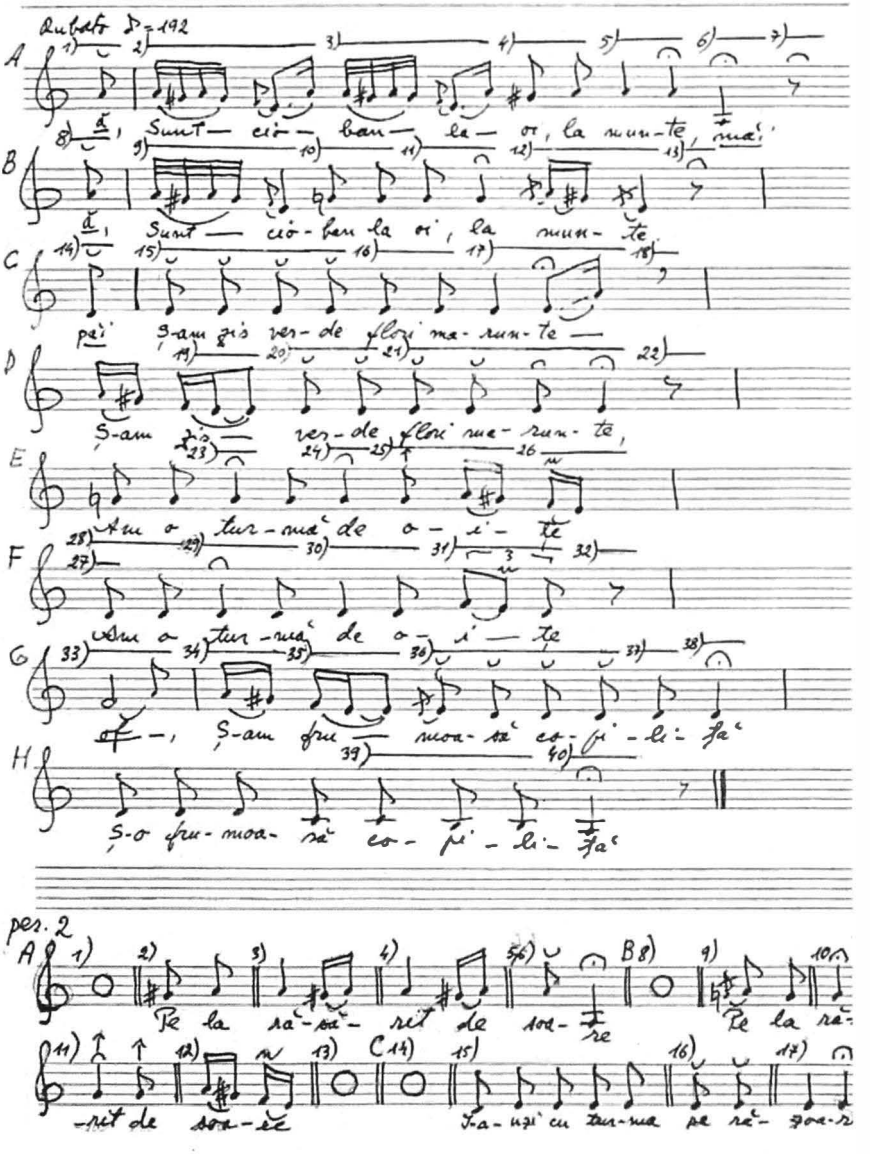
B 8) 9) 10) 11) 12) 13)
ă, Sunt — cio-ban la oi, la mun-te

C 14) 15) 16) 17) 18)
păi Ș-am zis ver-de flori ma-run-te —

D 19) 20) 21) 22)
Ș-am zis — ver-de flori ma-run-te,

E 23) 24) 25) 26)
Am o tur-mă de o-i-te

F 27) 28) 29) 30) 31) 32)
Am o tur-mă de o-i-te



G 33) 34) 35) 36) 37) 38)
of —, Ș-am fru — moa-să co-pi-li-ță

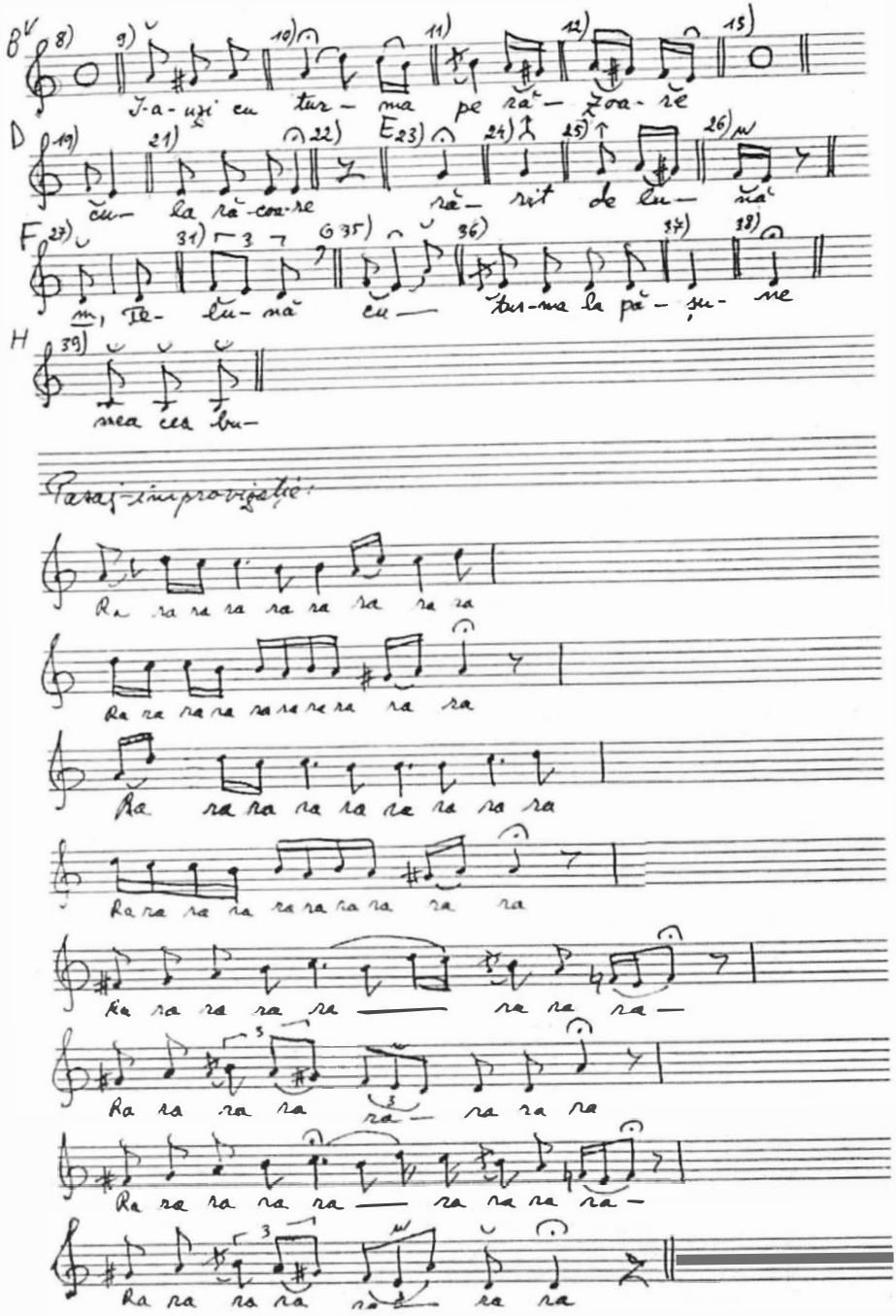
H 39) 40)
Ș-o fru-moa-să co-pi-li-ță

per. 2

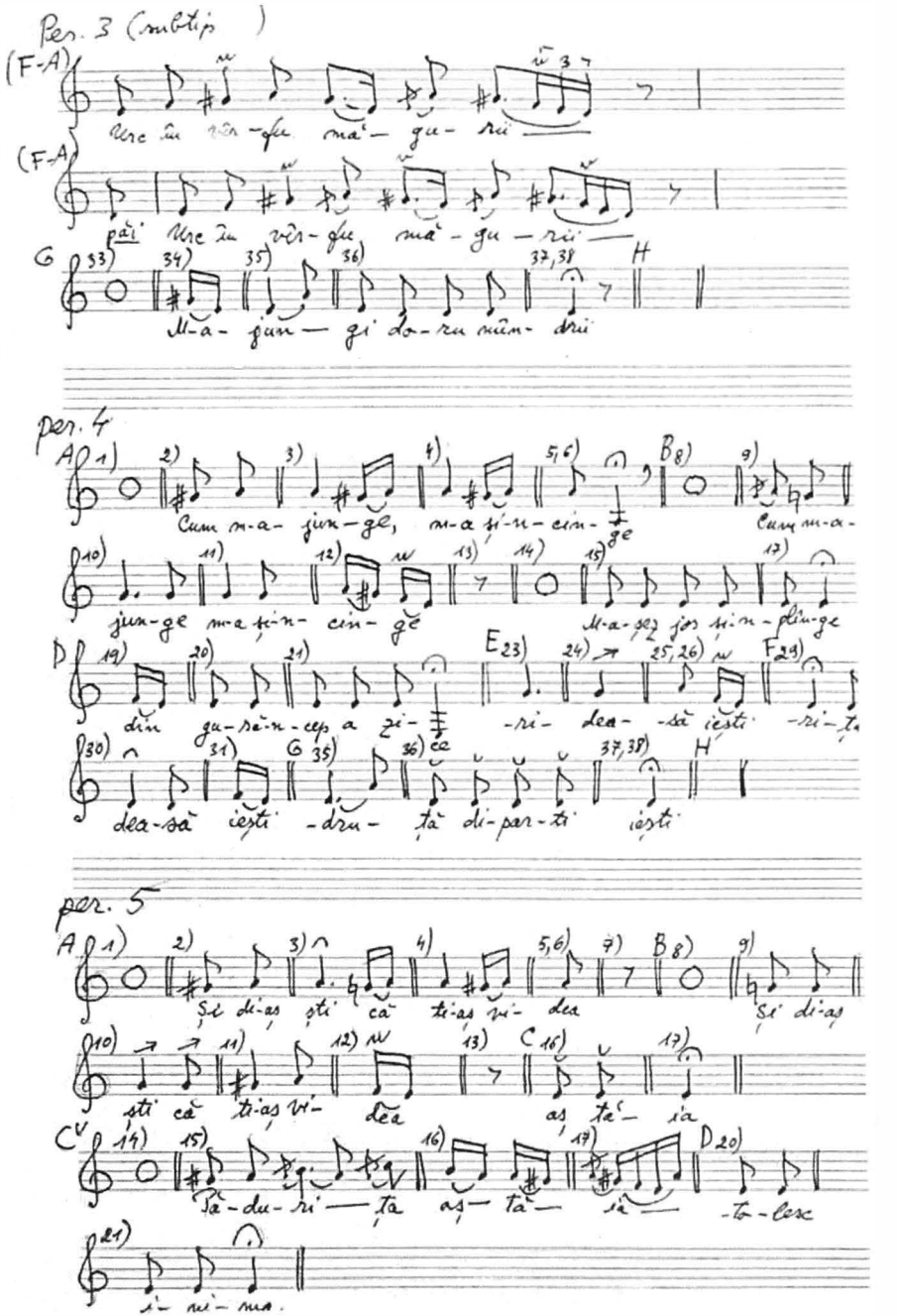
A 1) 2) 3) 4) 5) 6) B 8) 9) 10)
Pe la ră-să-rit de soa-re Pe la ră-

11) 12) 13) C 14) 15) 16) 17)
-rit de soa-re Ia-uzi cu tur-ma pe ră-zoa-r

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

mg 653 f

com. Tojorita (Suceava)
inf. Zenovia Timpău
culeg. T. Alexandru, C. Prichici, V. D. Nicolescu, M. Fusteri, G. Va
Pojorita, 15-II-1956
transcr. G. Cernea

Ține, Doamne, viața

Rubato ♪=186

Păi, Ți - ne-mi, Doam - ne - vi - a - ța -

Ți - ne-mi, Doam-ne, vi - a - ța -

n, Ca s-a - jung pri - mă - va - ra -

Să văd cu - cu ce-a cîn - ta

păi, De-a cîn - ta cu - cu la - fa - ță -

De-a cîn - ta cu - cu la fa - ță

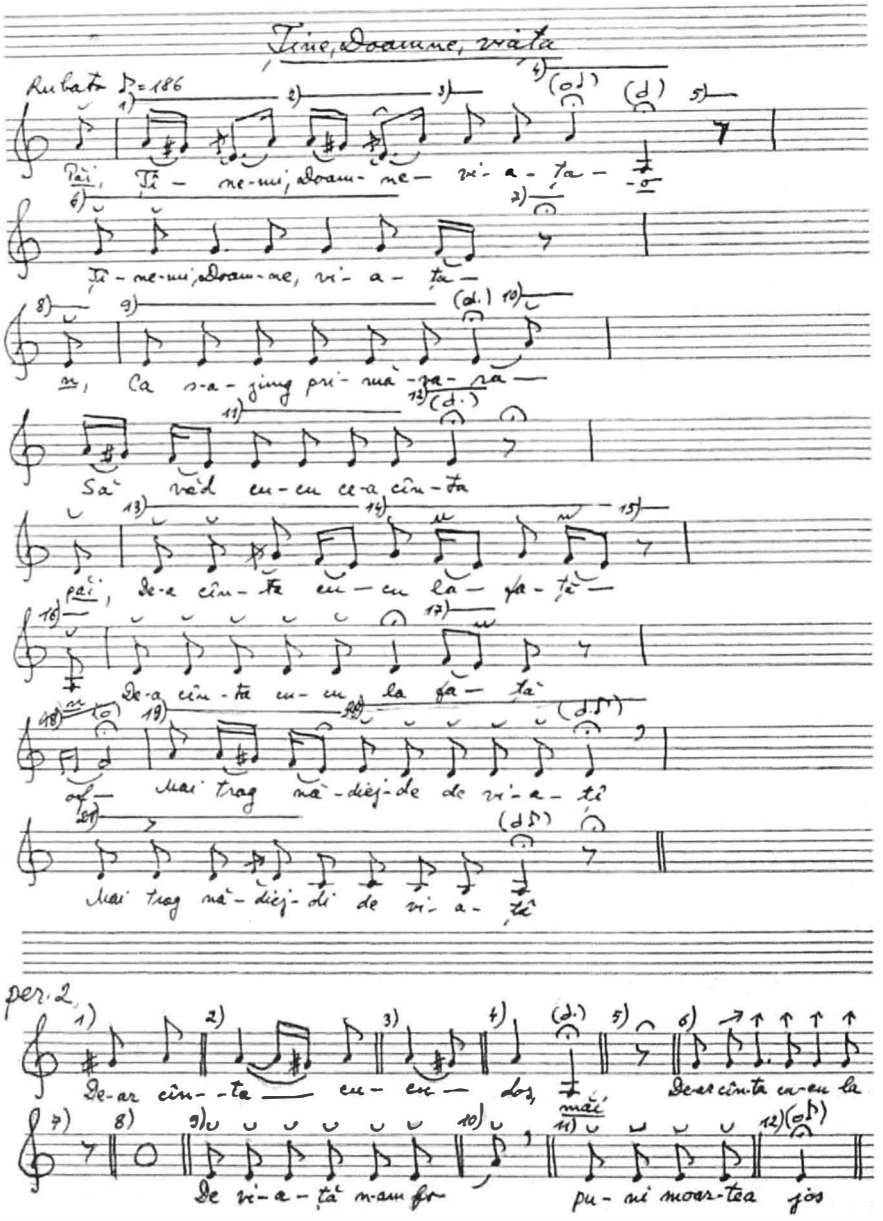
of - Mai trag nă - diej - de de vi - a - ți

Mai trag nă - diej - di de vi - a - ță

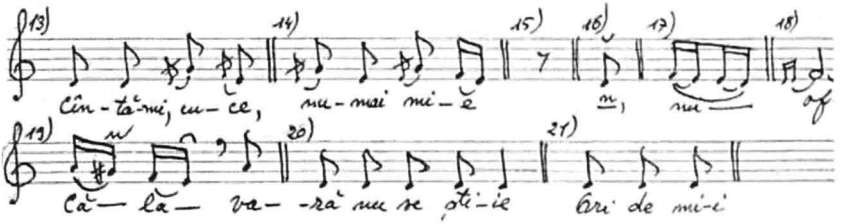
per. 2

De-ar cîn - ta cu - cu - dos, mai De-ar cîn-ta cu-cu la

De vi - a - ță n-am fo pu - ni moar-tea jos



https://biblioteca-digitala.ro



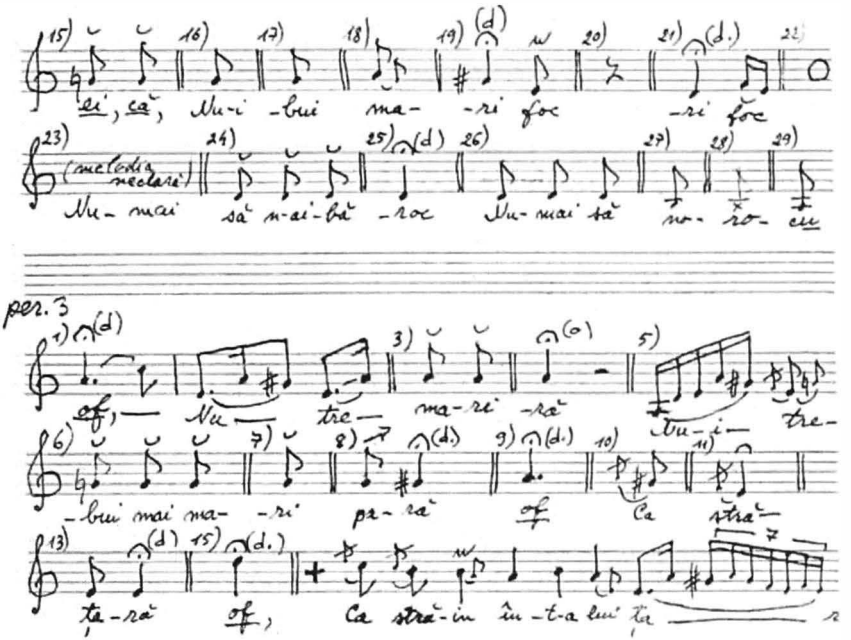
https://biblioteca-digitala.ro

fg 3622 a

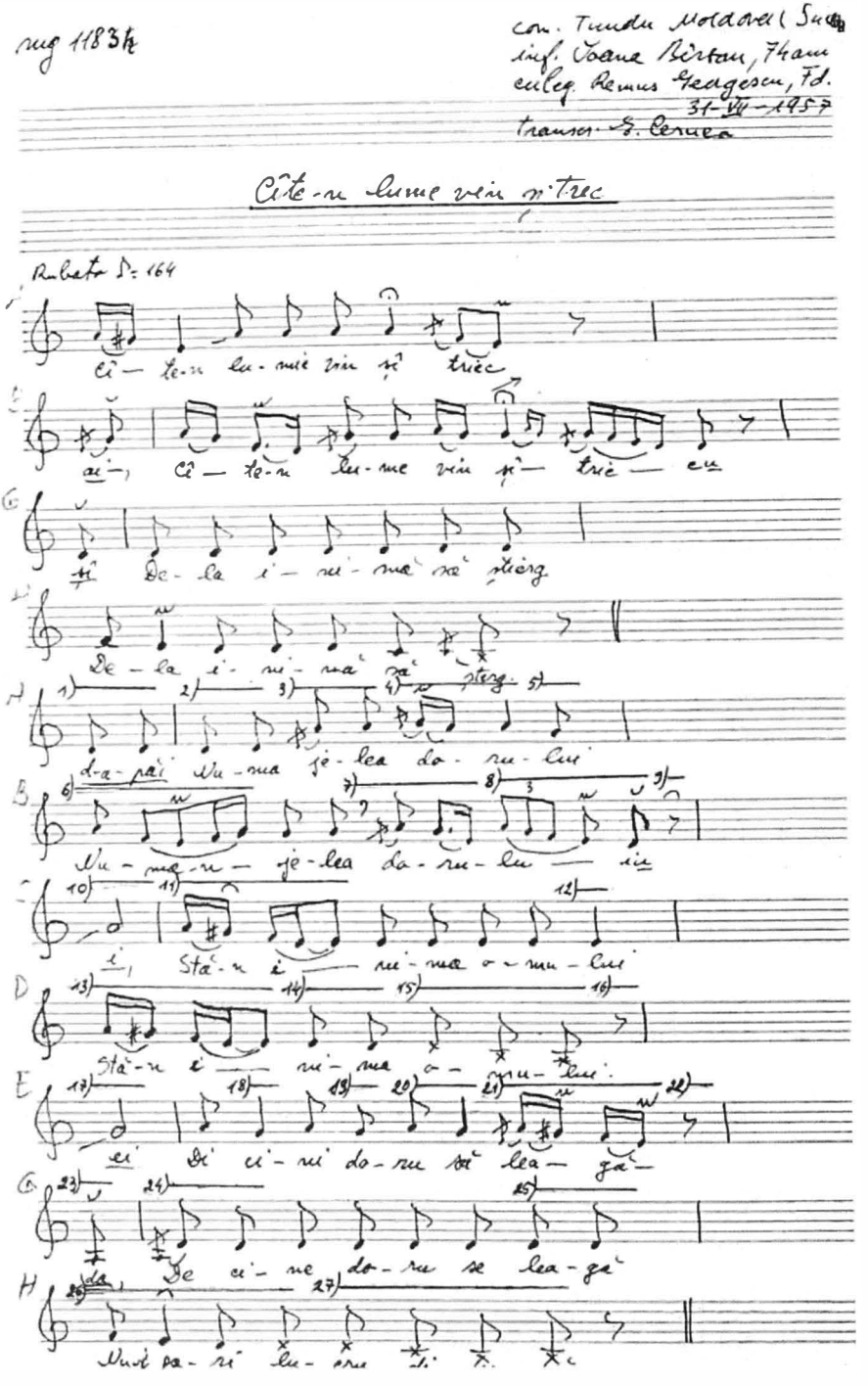
com. Sadova (Suceava)
inf. Paraschiva Cozma, 54 ani
culeg. C. Brăiloiu, Sadova, 17-IX-1935
transcr. E. Cernea

Cucule, pasăre blîndă

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

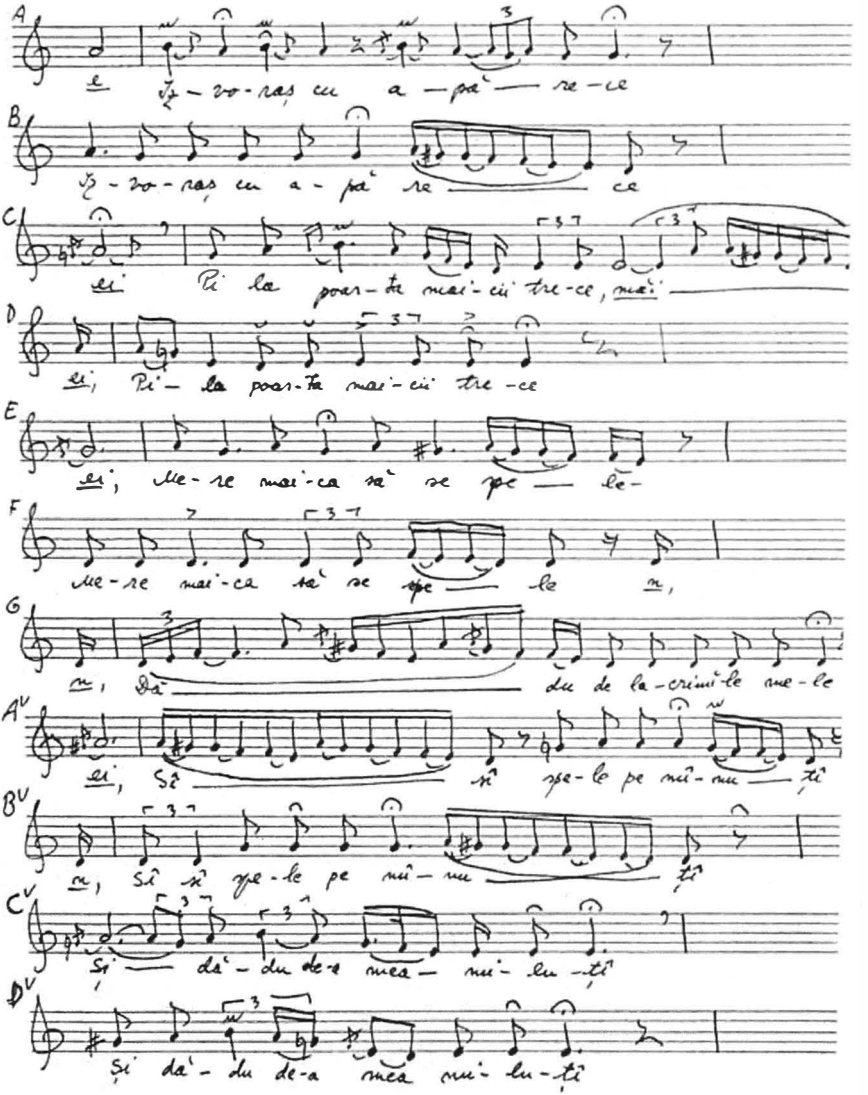


https://biblioteca-digitala.ro

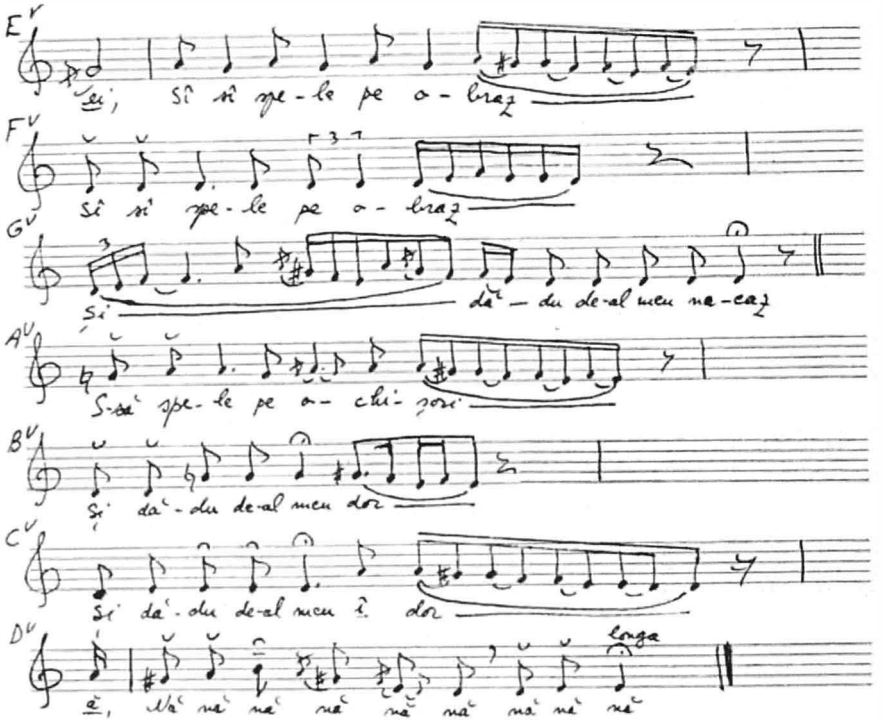
disc 732a

com. Deia (Suceava)
inf. Leontina Miza
culeg. Tiberiu Alexandru
28-IX-1937
transcr. P. Carp

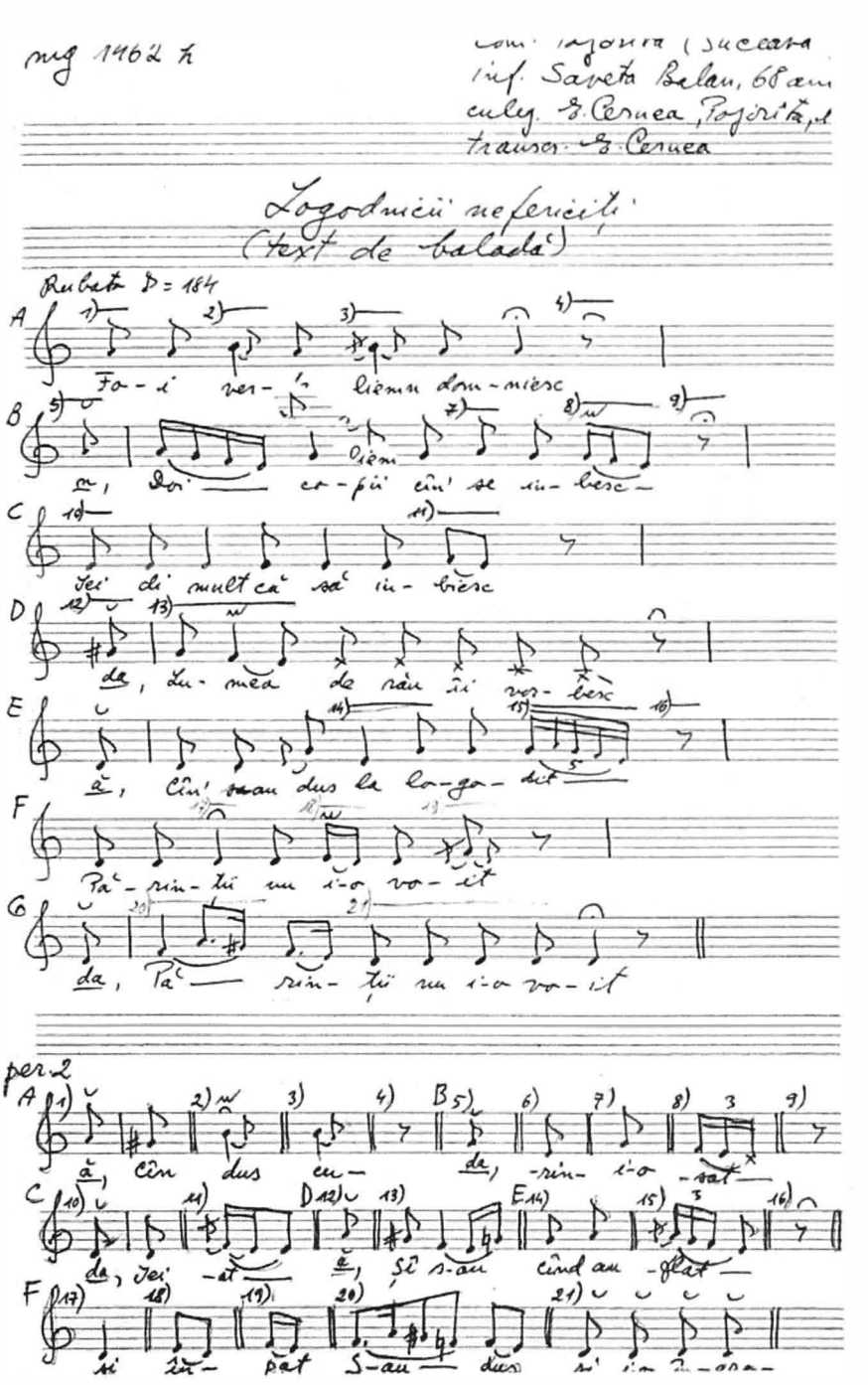
Izvoraș cu apă rece



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

mg 1466 I e

com. Sadova (Suceava)
inf. Maria Surupat, 53 a
culeg. V. D. Nicolescu, Sadova
12-VIII-1958
transcr. V. D. Nicolescu și E. Cer

Mîndră floare-i norocu

Rubato

♪ = cca 188

A 1) 2) 3) longa
î Foa-ie vier-di ca-bo-bu

B 3 4)
Mîn-dră floa-re-i no-ro-cu

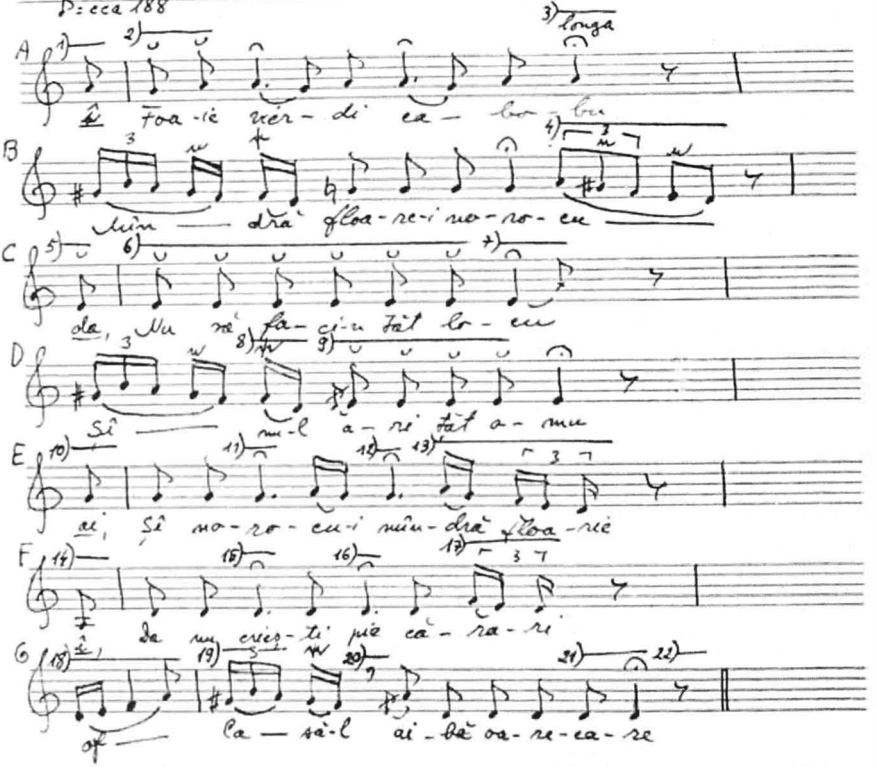
C 5) 6) 7)
da, Nu să fa-ci-n tăt lo-cu

D 3 8) 9)
Sî nu-l a-ri tăt o-mu

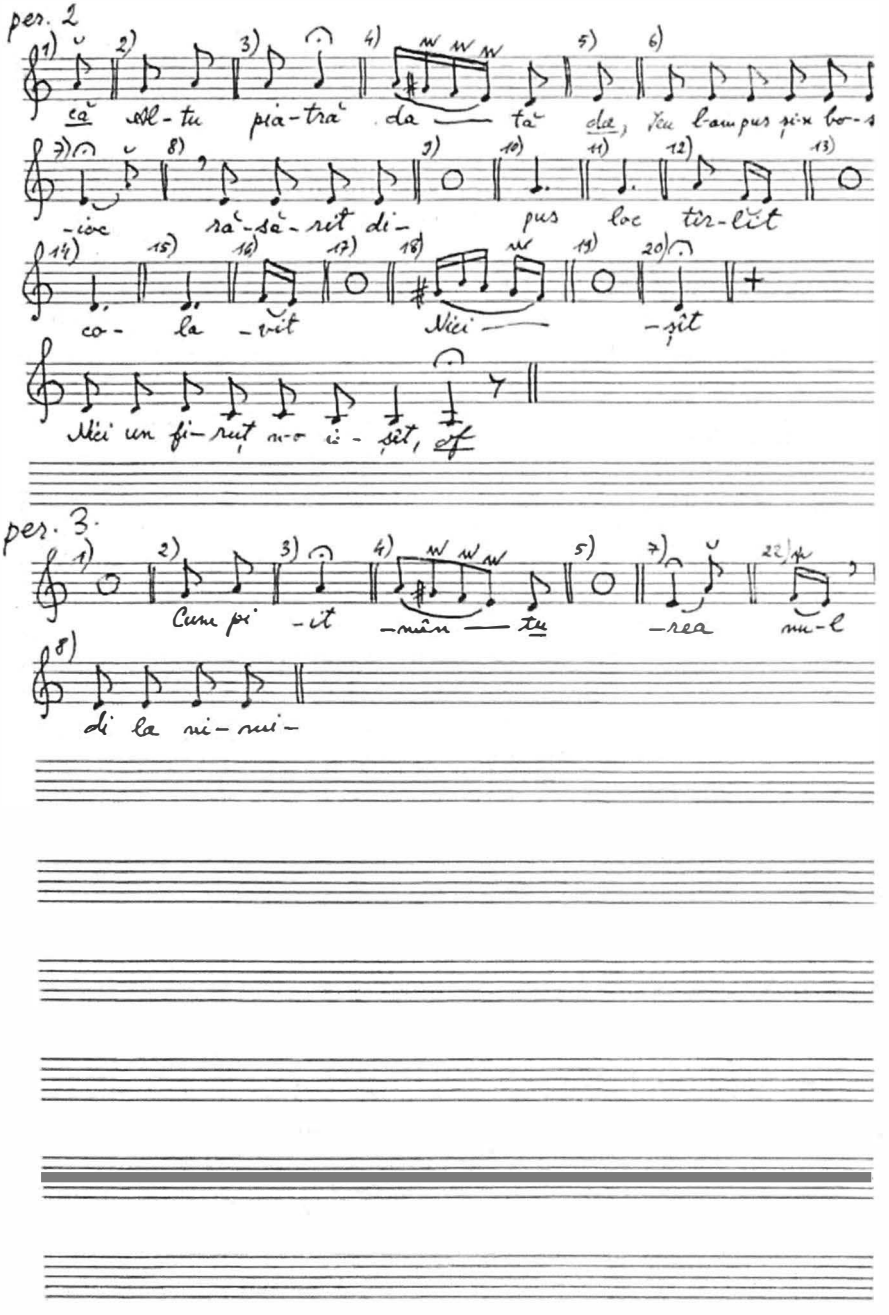
E 10) 11) 12) 13)
ai, Și no-ro-cu-i mîn-dră floa-rie

F 14) 15) 16) 17)
î, Da nu cricș-ti pie că-ra-ri

G 18) 19) 20) 21) 22)
of Ca-să-l ai-bă oa-re-ca-re



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

fg 3636 b

com. Sadova (Suceava
inf. Maria Surupat, 30 a.
culeg. C. Brăiloiu, Sadova, 17-IX-1935
transcr. E. Cernea

Plec de-acasă supărată

A ♪ = 184
Ș-a-pă zi Frun-zî vier-die iar-bî la-tî

B
Frun-ză vier-di iar-bî lat'

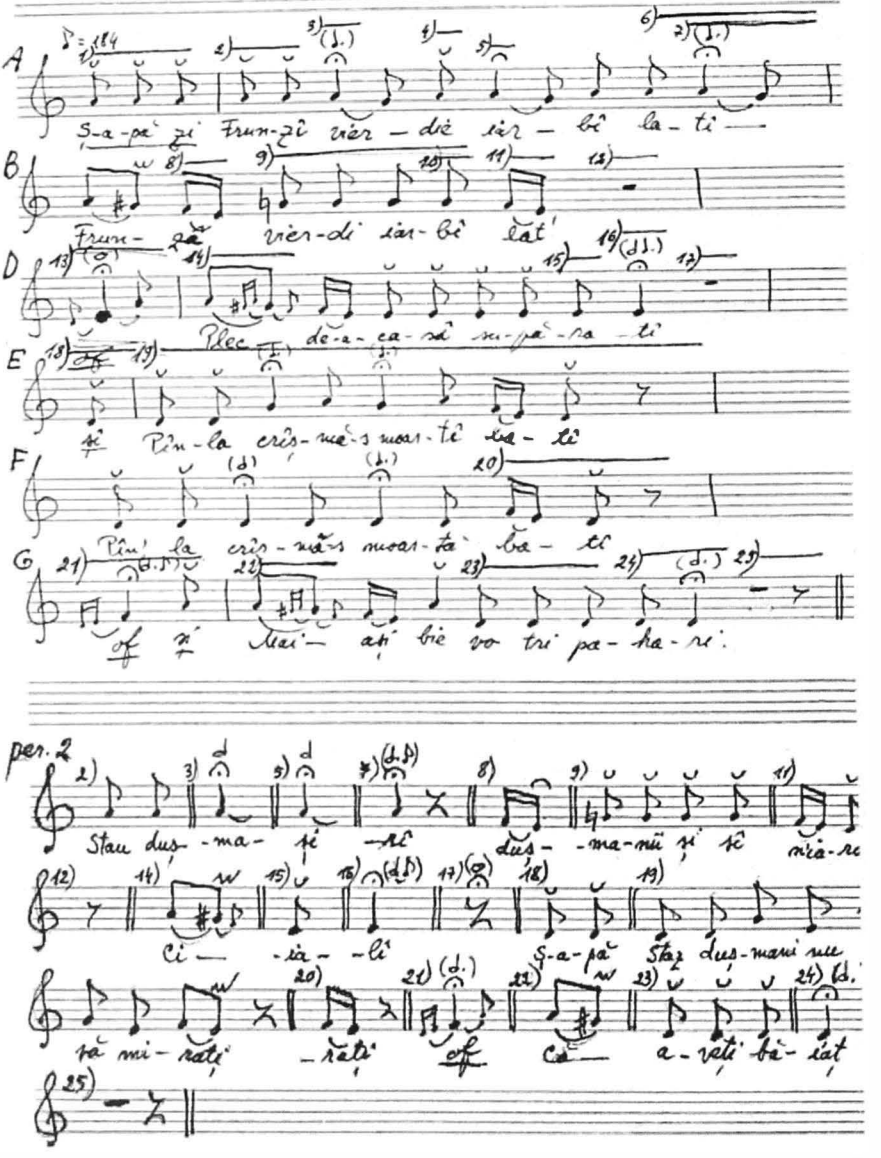
D
Plec de-a-ca-să su-pă-ra-tî

E
și Pîn-la crîș-mă-s moar-tî ba-tî

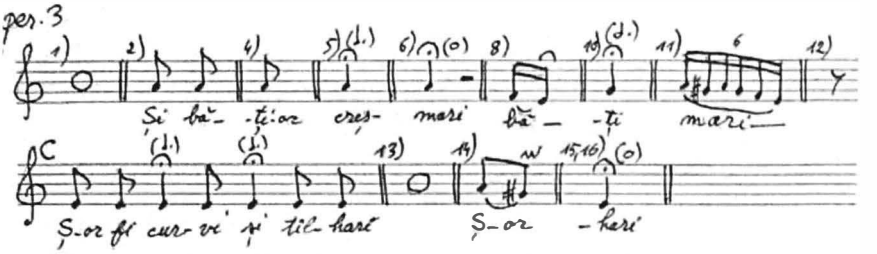
F
Pîn' la crîș-mă-s moar-tă ba-tî

G
of și Mai-ași bie vo-tri pa-ha-ri.

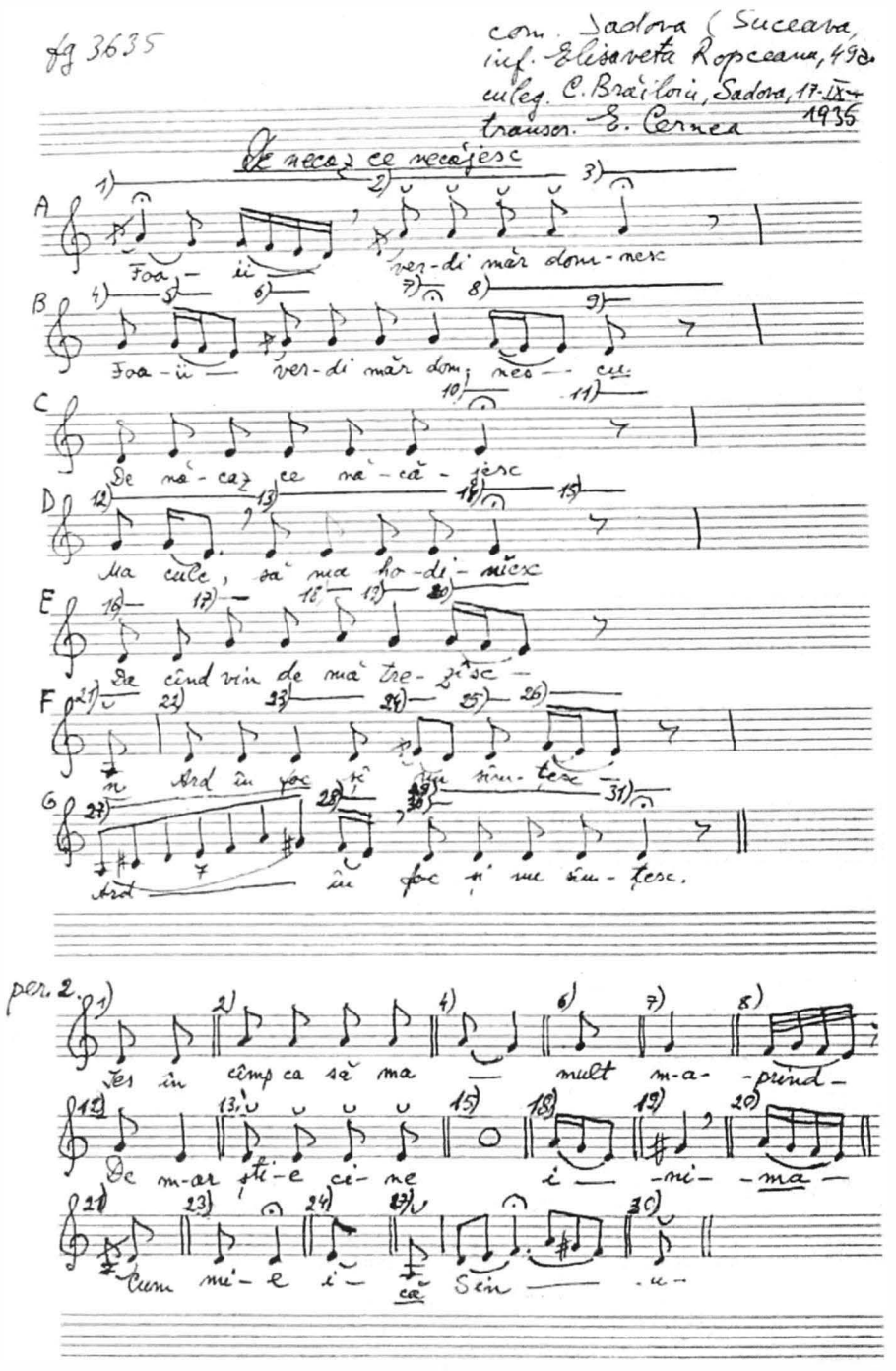
per. 2
Stau duș-ma-și-rî duș-ma-nii și sî n'ia-ro
Ci-ia-lî Ș-a-pă Staz duș-mani nu
să mi-rați -rați of Că a-veți bă-iat



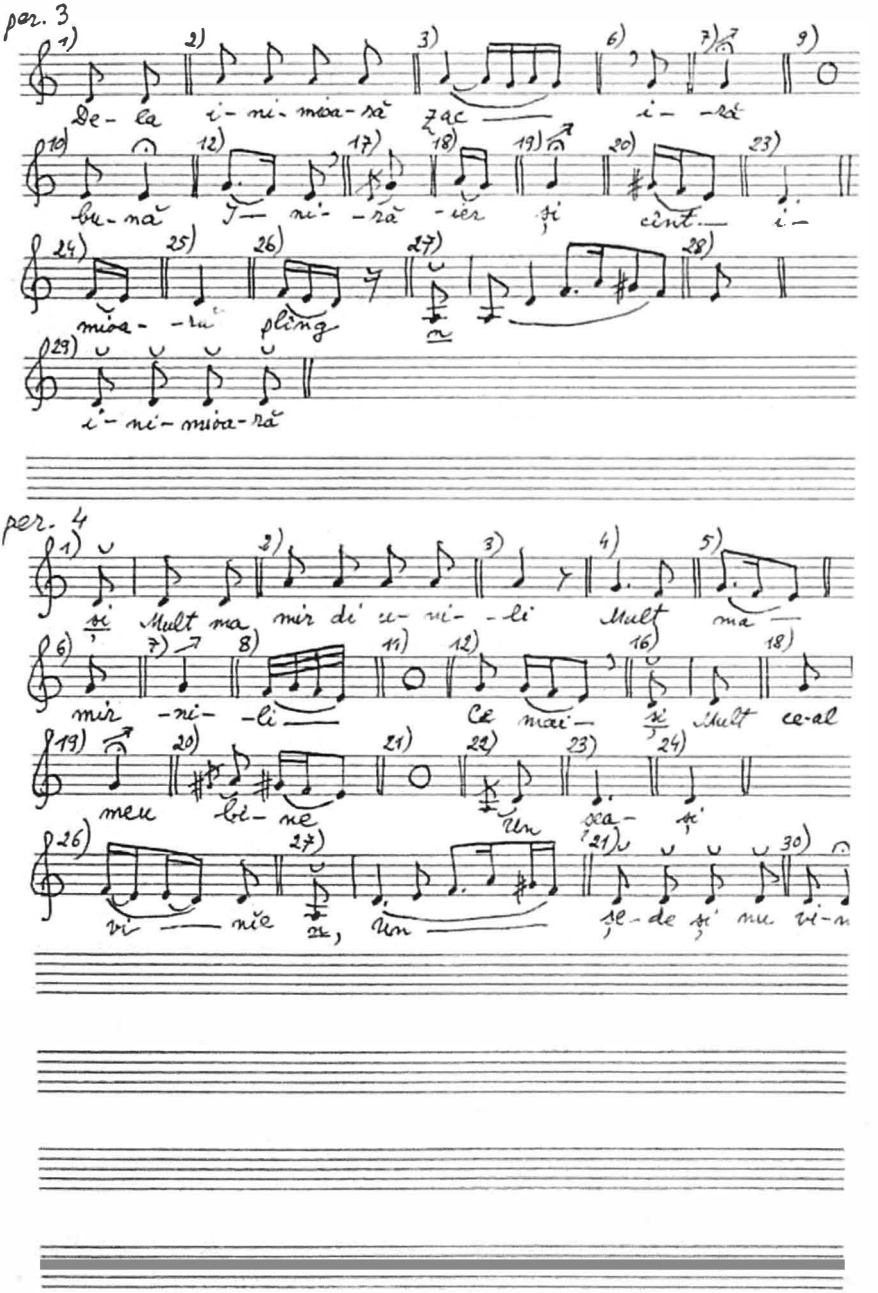
https://biblioteca-digitala.ro



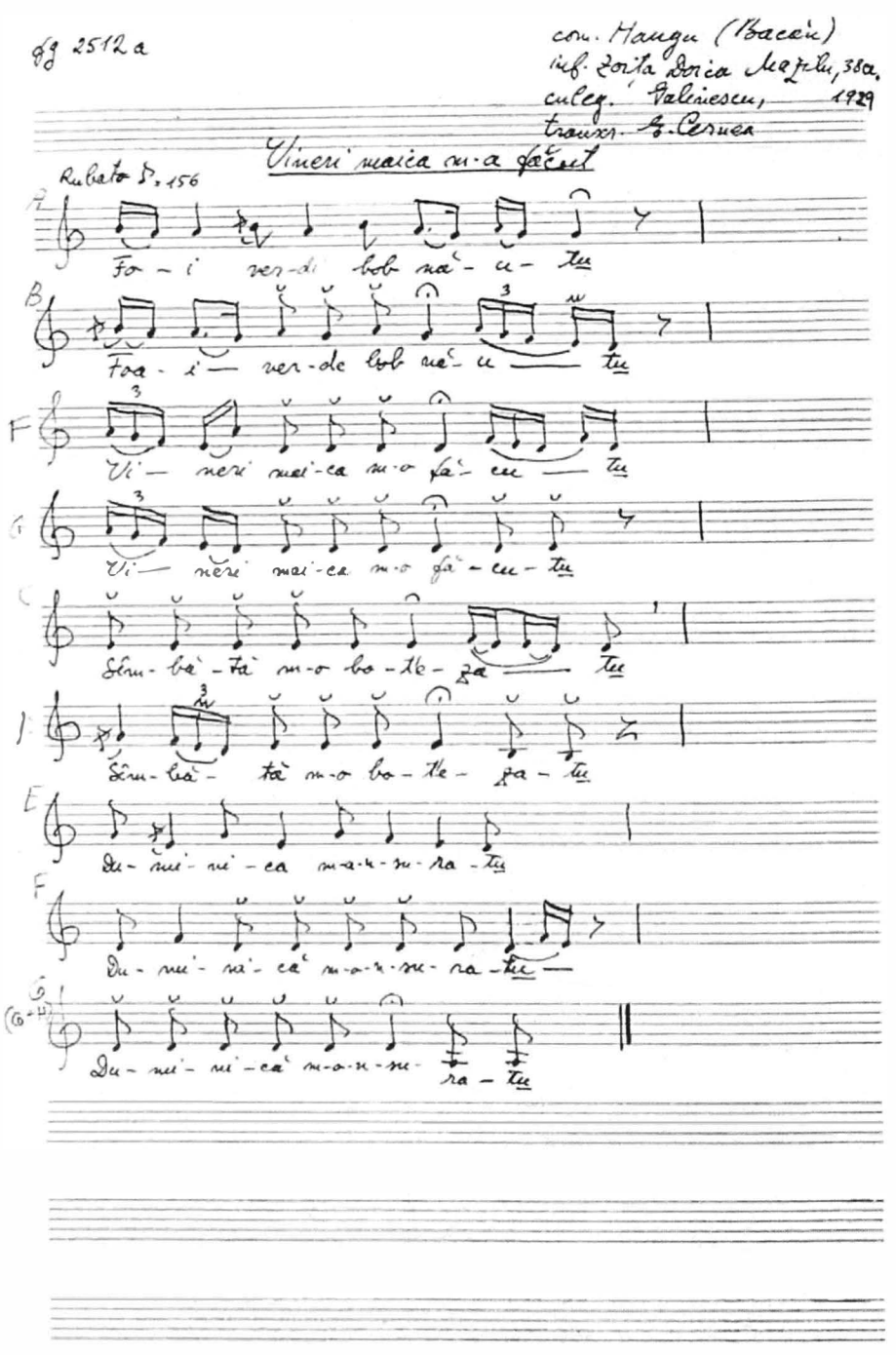
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

fg 12.676 a (II)

con. Tundu Moldovei (Suceava)
inf. Joader Lucan
culeg. G. Breazul, 10-VIII-1928
transc. E. Cernea

Trog în rău, ca altu-n bine

A-pói și, Trog în rău ca al-tu-n bi-ni

Trog în rău ca al — tu-n bi — ne

și ei — e Lă' să trog căci — n-am pi ni — meni

Lă' să trog căci — n-am pi ni-me-ni

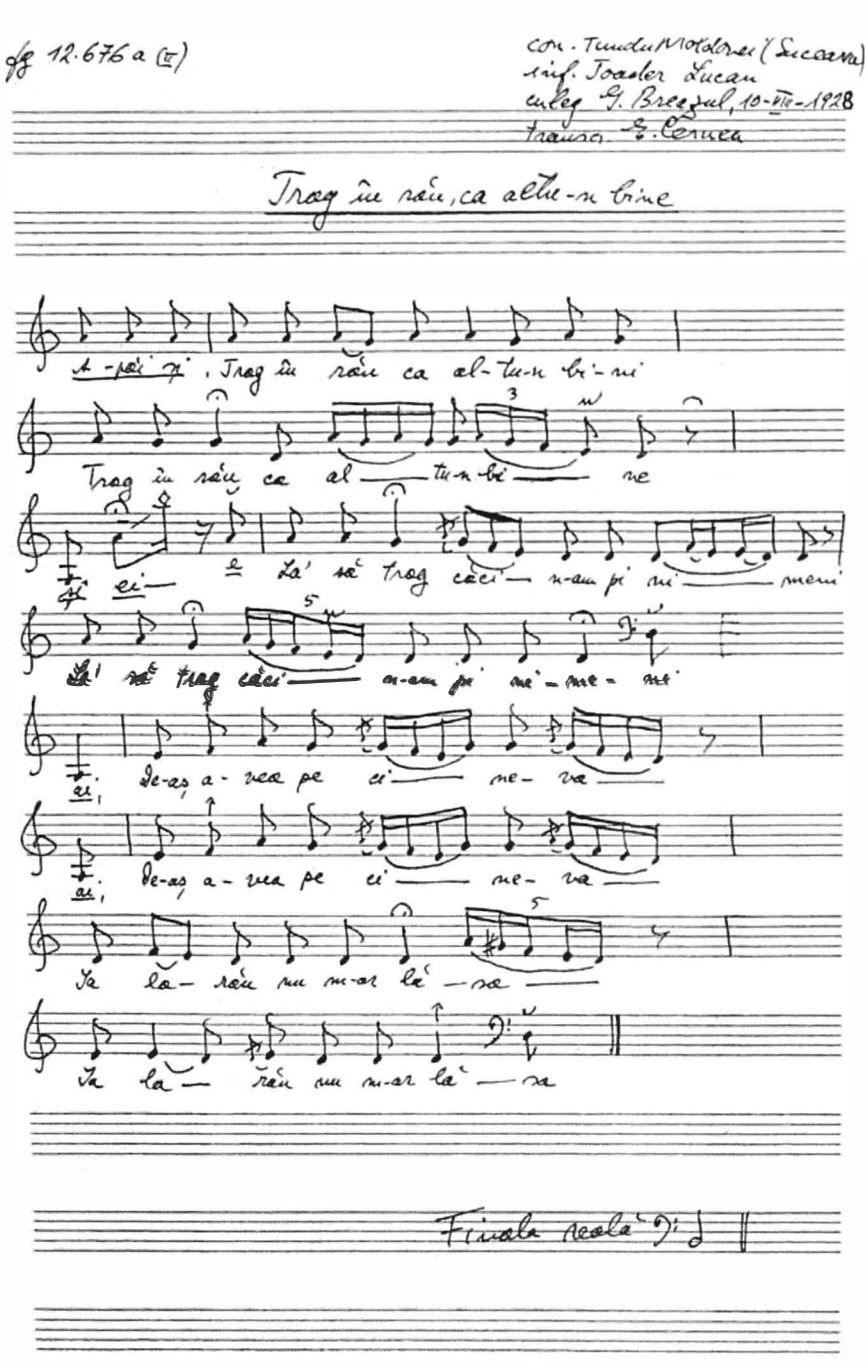
ai, De-aș a-vea pe ci — ne-va —

ai, De-aș a-vea pe ci — ne-va —

Ia la-rău nu m-ar lă — sa —

Ia la — rău nu m-ar lă — sa

Finala reală



https://biblioteca-digitala.ro

mg 1462 II f

com. Tajorita (Suceava
inf. Elisabeta Belan, 68a.
culeg. E. Cernea, F. Georgescu,
4-VIII-1958
transcr. E. Cernea

Futu-ți legea, vale lungă

Rubato, ♪=188

(d.♪)

da, Fu-tu-ți lie-gea, va-le lun-gă,

da, Cînd-a jung, mîn-dra să cul-că.

n, De-aș mai sta un ceas la u-șă,

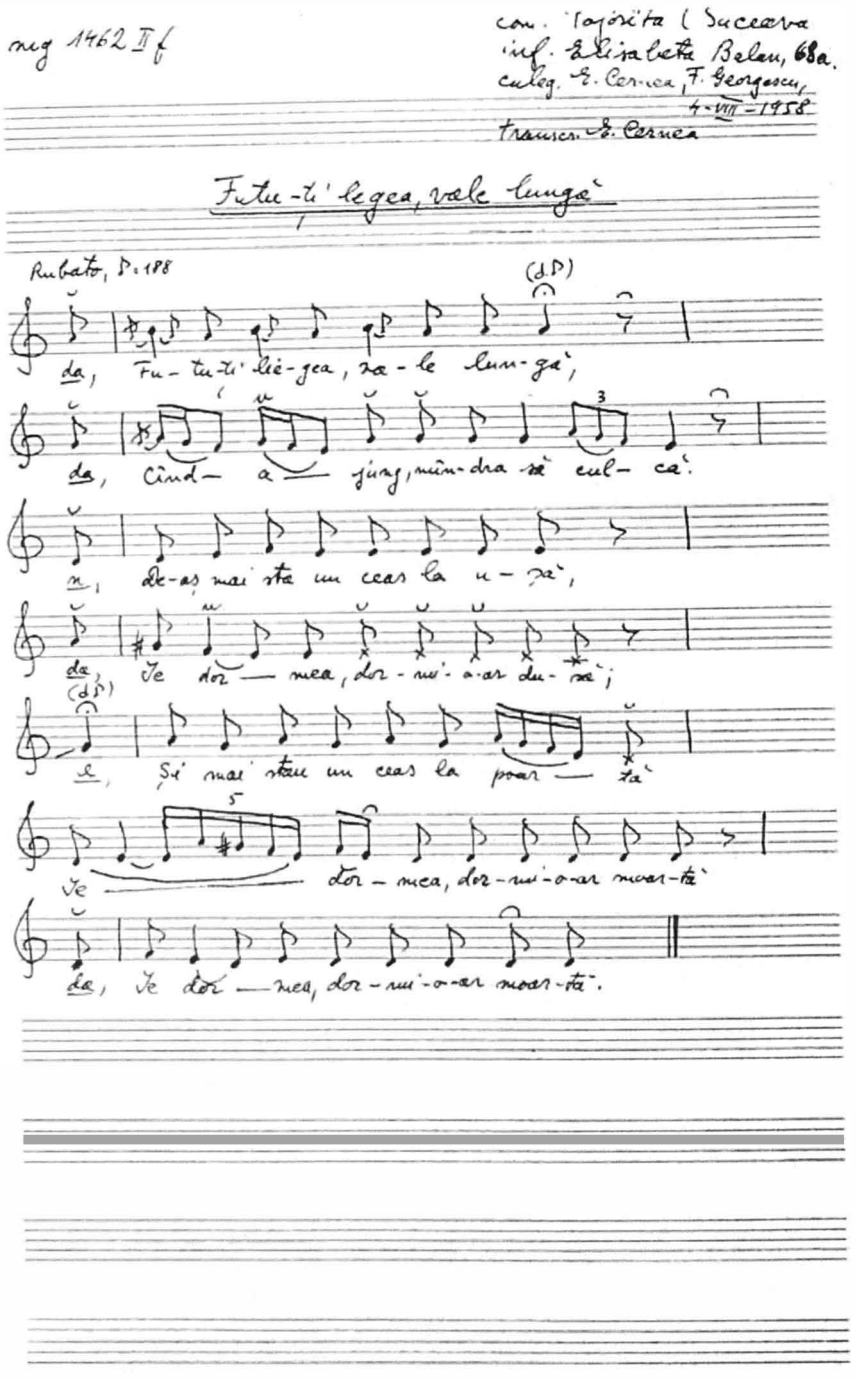
da, Je dor-mea, dor-mi-o-ar du-să;

(d.♪)

e, Și mai stau un ceas la poar-tă

Je dor-mea, dor-mi-o-ar moar-tă

da, Je dor-mea, dor-mi-o-ar moar-tă.



https://biblioteca-digitala.ro

F. A. 143 c, XXXVII, Nr. 1829

com. Vicovul de Sus-Suceava
inf. Dochița Ursachi; 38 a.
1912

Nu știu unde-i al meu bine

Suss. Al. Voevidea

(E) A

Nu știu un-di-i al meu bgi-nie

(F) B

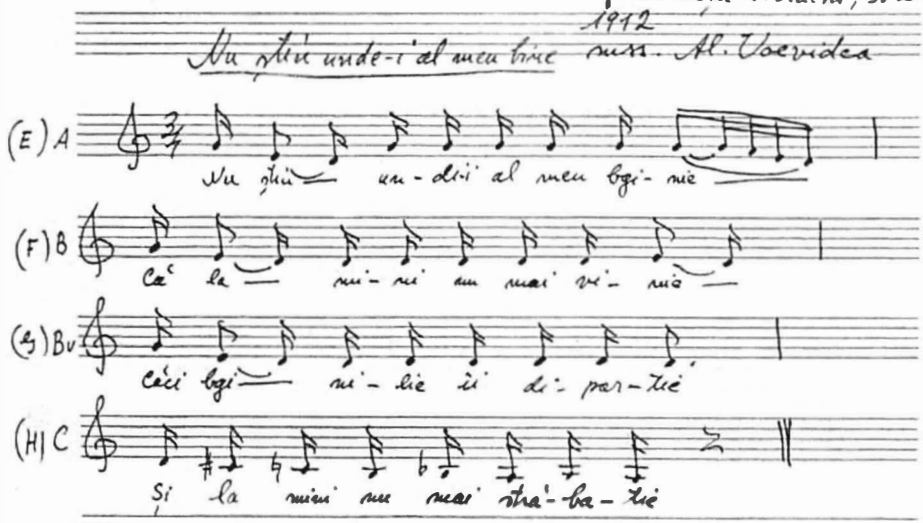
Că la mi-ni nu mai vi-nie

(G) Bv

Căci bgi-ni-lie îi di-par-tie

(H) C

Și la mini nu mai stră-ba-tie



https://biblioteca-digitala.ro

fg 3540d

com. Fundu Moldovei (Suceava.
inf. Saveta Hojbotă; 23 ani
culeg. C. Brăiloiu, Fd. Moldovei,
23-VII-1928
transcr. V. I. Nicolescu

Mîndră, de ți-i mărita

https://biblioteca-digitala.ro

mg 1173d

con. Tundu Moldovei (Suc
inf. Juliana Voloșeniuc, 20
culeg. V. D. Nicolescu,
Fd. Moldovei, 26-VII-
1957

Măicuța, cînd m-a făcut

♪ = 208

(d♪)

Măi-cu-ța, cînd m-a fă-cut,

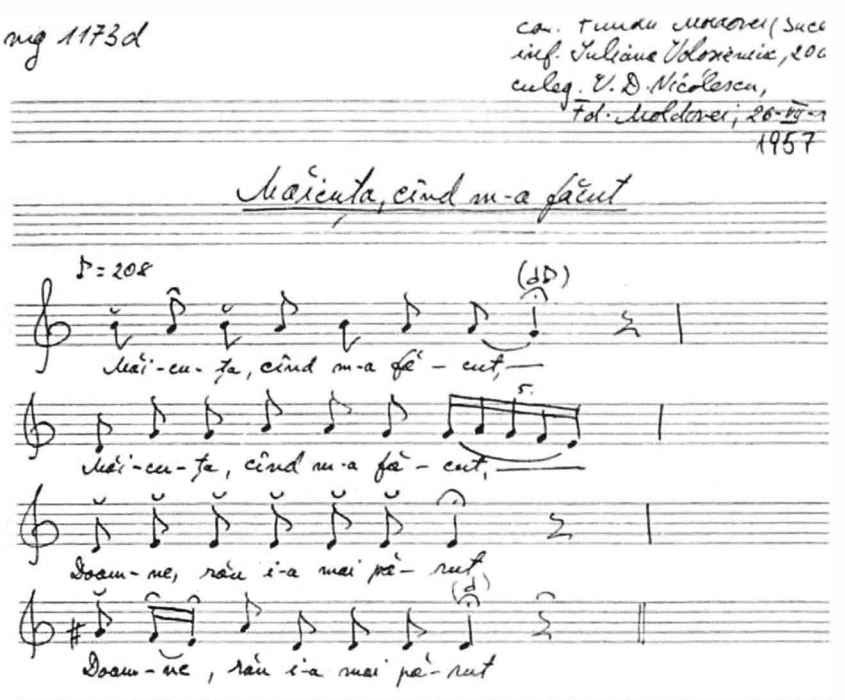
5.

Măi-cu-ța, cînd m-a fă-cut,

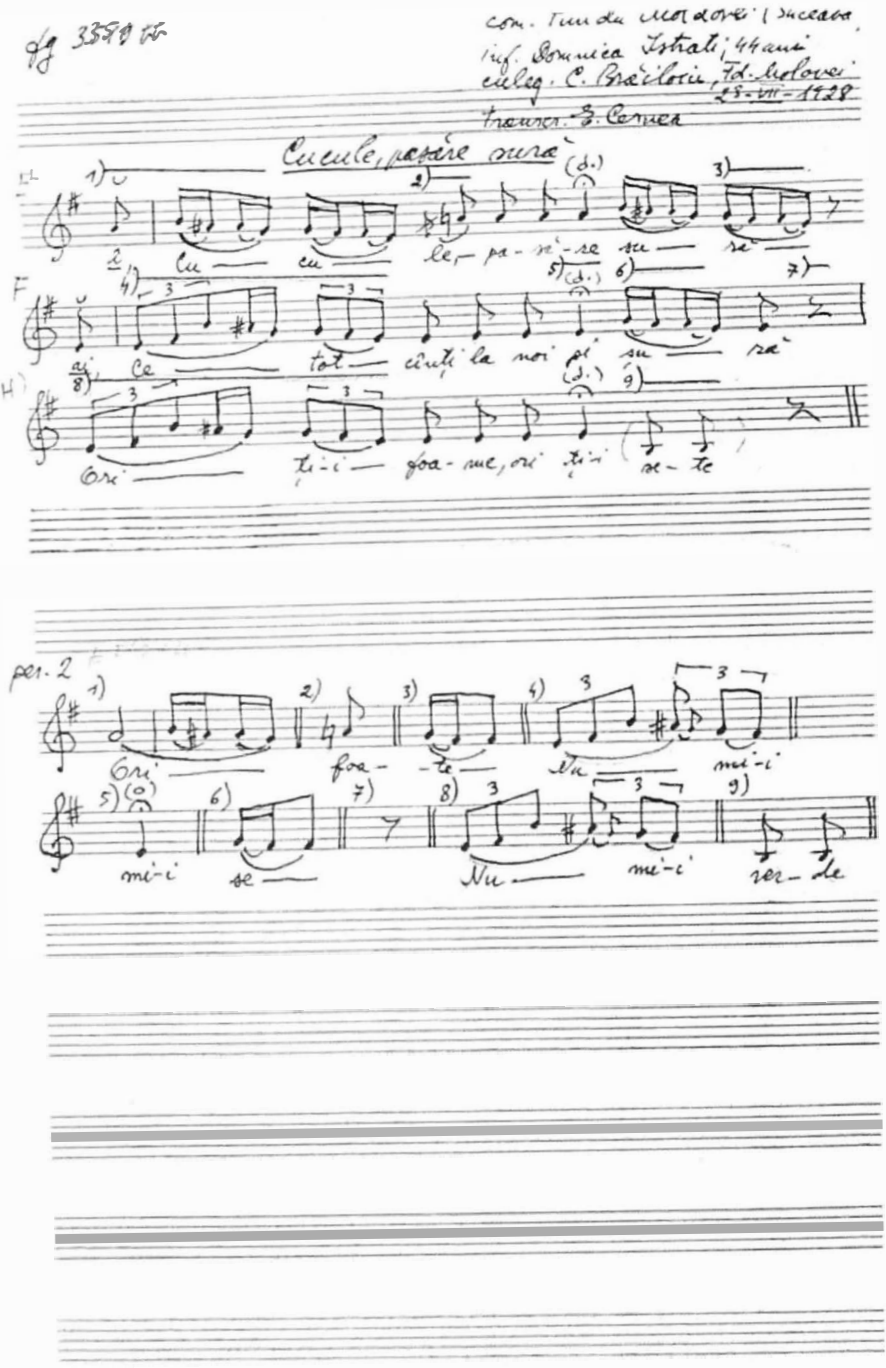
Doam-ne, rău i-a mai pă-rut

(d)

Doam-ne, rău i-a mai pă-rut



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

mg 1186 b

inf. Iftinca Lehaci, 69 am
culeg. Remus Georgescu, Fd.
3-VIII-1957
transcr. E. Cernea

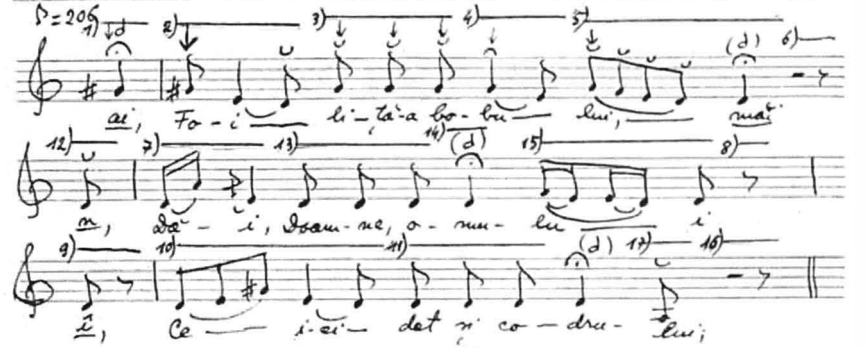
Dă-i, Doamne, omului

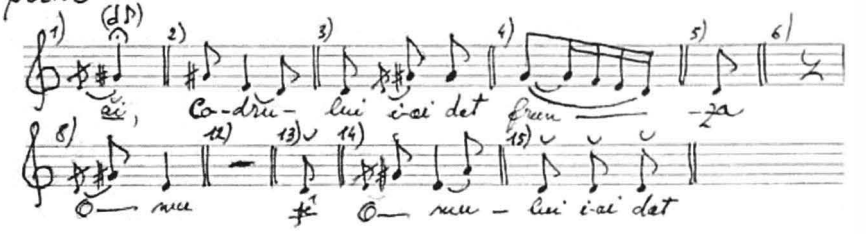
♪=206

ai, Fo-i li-ţă-a bo-bu-lui, mă-
n, Dă-i, Doam-ne, o-mu-lu i
î, Ce i-ai det şi co-dru-lui;

per. 2

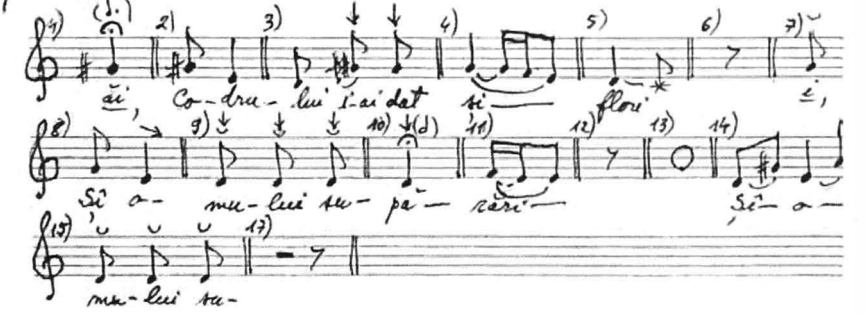
ăi, Co-dru-lui i-ai det frun-za
O-mu şi O-mu-lui i-ai det



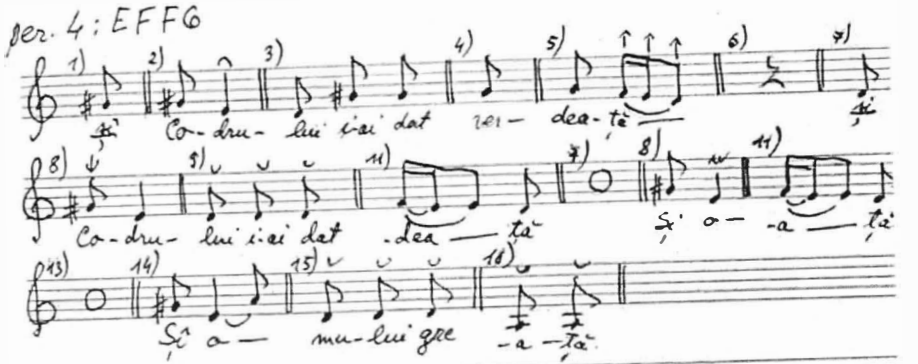


per. 3

ăi, Co-dru-lui i-ai dat şi flori i,
Şi o-mu-lui su-pă-rări Şi o-
mu-lui su-



https://biblioteca-digitala.ro

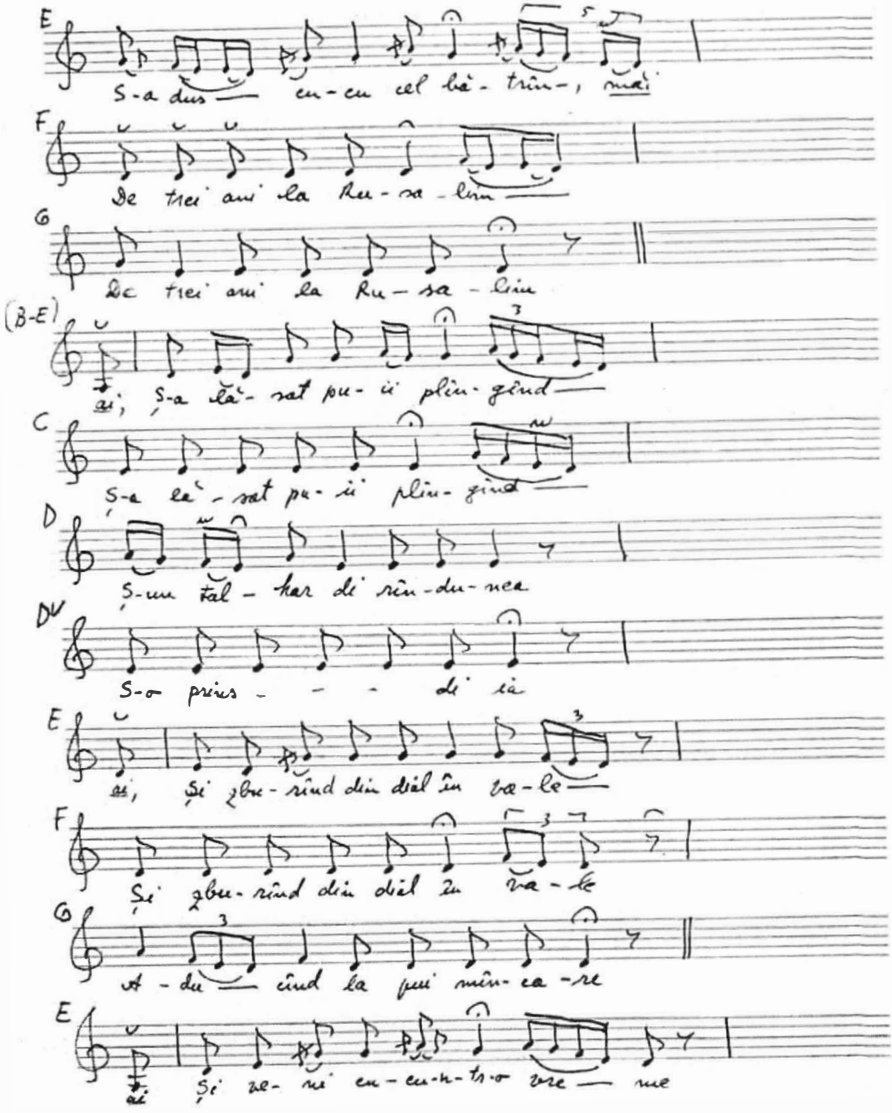


https://biblioteca-digitala.ro

mg 1197 d

com. Fundu Moldovei (Suceava)
inf. Verle Pilicaru, 43 ani
culeg. C. Prichici, Fd. Moldi
9-VIII-1957
transcr. G. Cernea

S-a dus cucul cel bătrîn



E
S-a dus — cu-cu cel bă-trîn-, mai

F
De trei ani la Ru-sa-lim —

G
De trei ani la Ru-sa-lim

(B-E)
ai, Ș-a lă-sat pu-ii plîn-gînd —

C
Ș-a lă-sat pu-ii plîn-gînd —

D
Ș-un tal-har di rîn-du-nea

DV
S-o prins - - - di ia

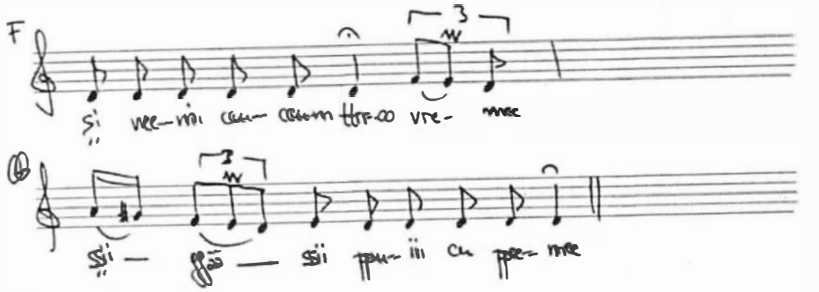
E
ai, Și zbu-rînd din dial în va-le —

F
Și zbu-rînd din dial în va-le

G
A-du — cînd la pui mîn-ca-re

E
ai Și ve-ni cu-cu-n-tr-o vre — me

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

mg 4030 Ia

com. Bilca (Suceava)
inf. Ilie Mihăilă, 84 ani
culeg. G. Sulițeanu, C. Călin
Bilca, 29-IX-1971
transc. G. Cernea

Dimineața, cînd mă scol

Rubato ♪ = 176

A
Hai, Dul-, dul-, dul-, dul, dul-, dul, du — lui

G
Vi — ni — sa-ra, un' m-a cul-cu — ?

H
Vi-ni sa-ra, un' m-a cul-cu?

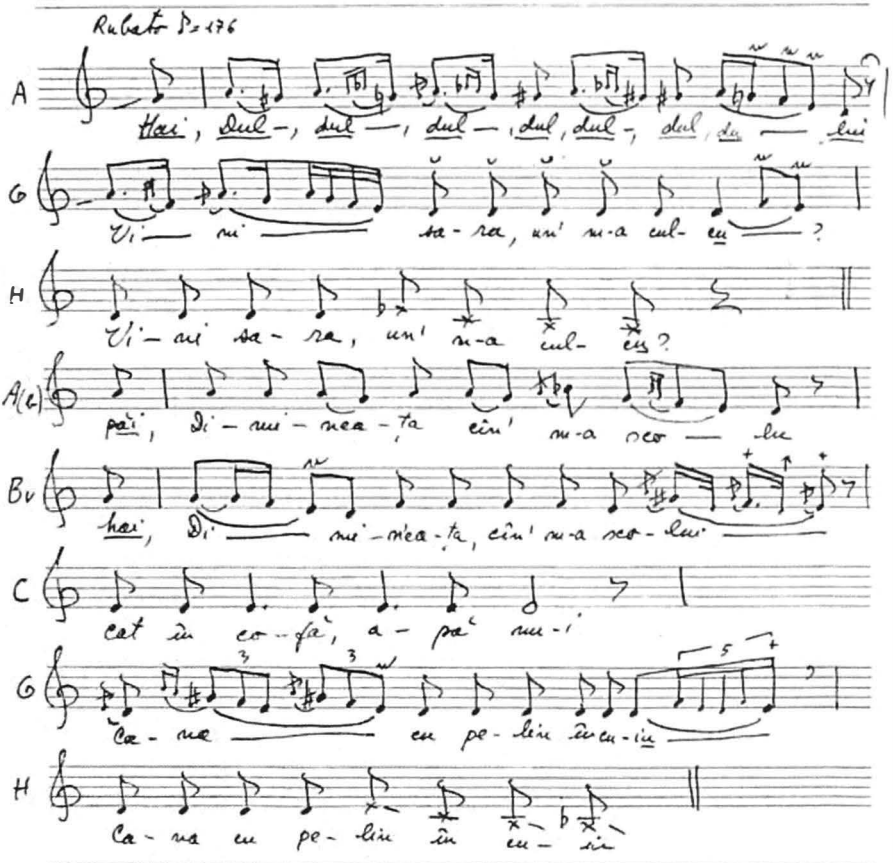
A(b)
păi, Di-mi-nea-ța cîn' m-a sco — lu

Bv
hai, Di — mi-nea-ța, cîn' m-a sco-lui —

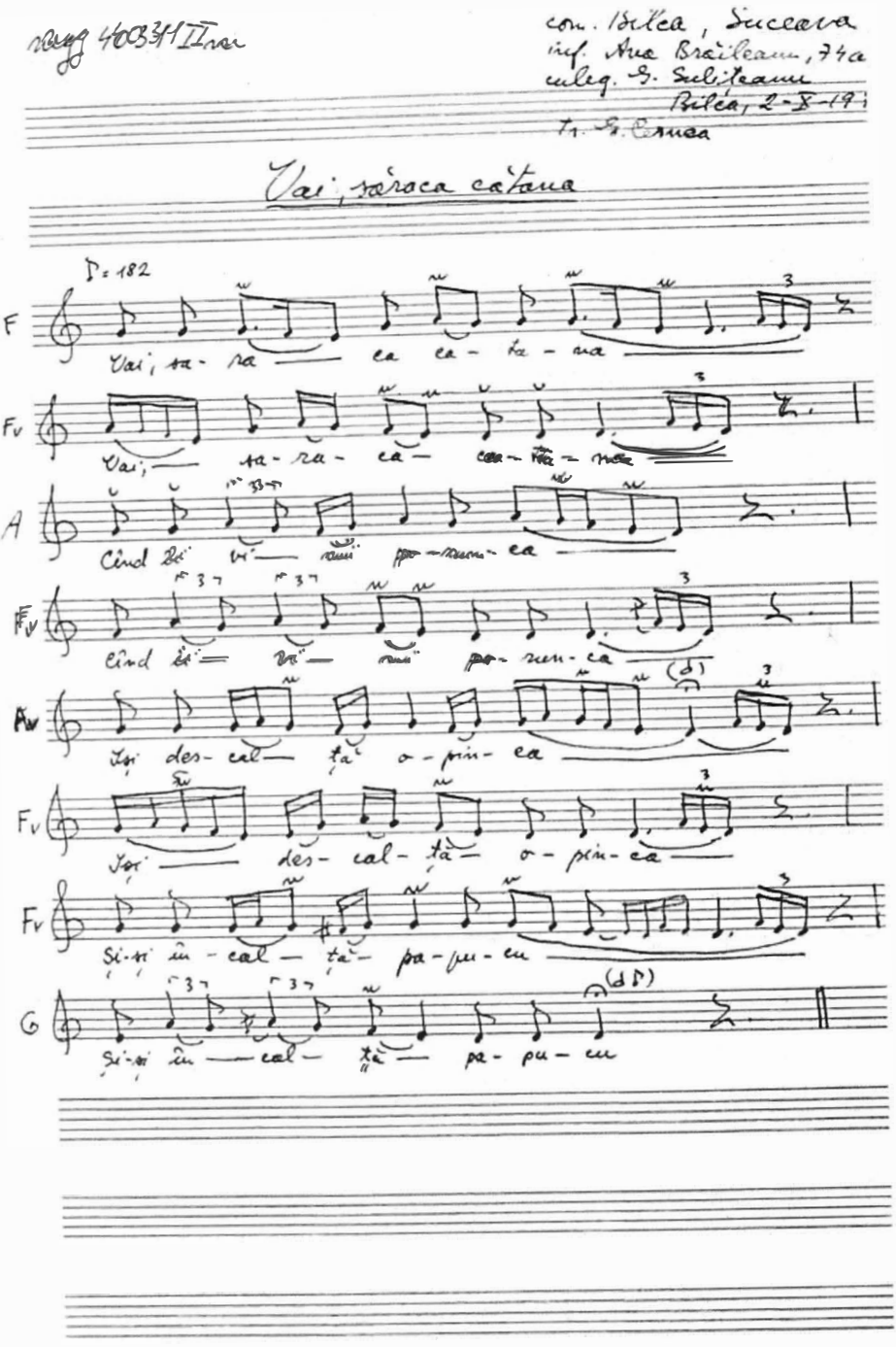
C
cat în co-fă, a-pă nu-i

G
Ca-na — cu pe-lin în cu-in —

H
Ca-na cu pe-lin în cu-in



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

mg 4051 II b

com. Bilca - Suceava
inf. Ana Brăileanu, 74a.
culeg. G. Suliţeanu, Bilca
2-X-1971
transcr. E. Cernea

Creşti, pădure şi te-ndeasă

A
Creşti pa-du — ri şi — ti-n-dea-să —

F
Creşti — pa-du — ri şi ti-n-dea — să

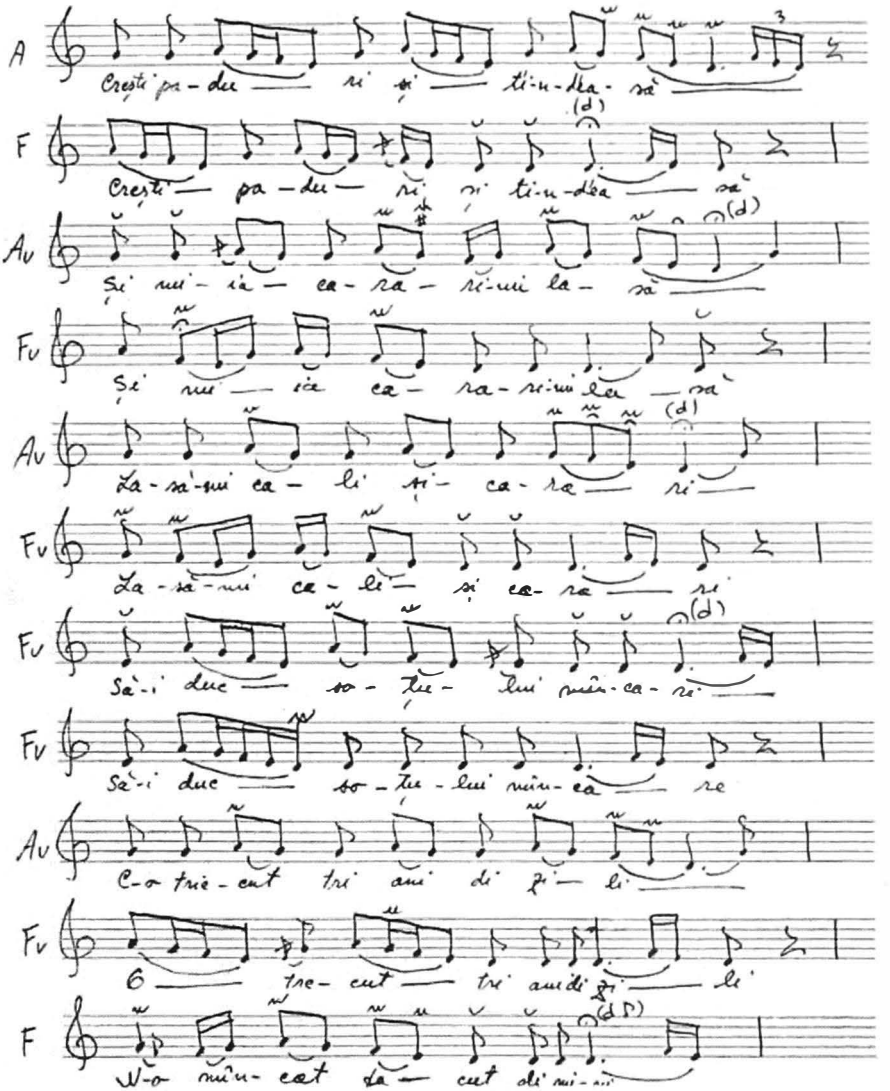
Av
Şi mi-ia — ca-ra-ri-mi la-să —

Fv
Şi mi — ia ca-ra-ri-mi la — să

Av
La-să-mi ca-li şi-ca-ra — ri —

Fv
La-să-mi ca-li — şi ca-ra — ri

Fv
Să-i duc — so-ţu-lui mîn-ca-ri —



Fv
Să-i duc — so-ţu-lui mîn-ca — re

Av
C-o trie-cut tri ani di zi — li —

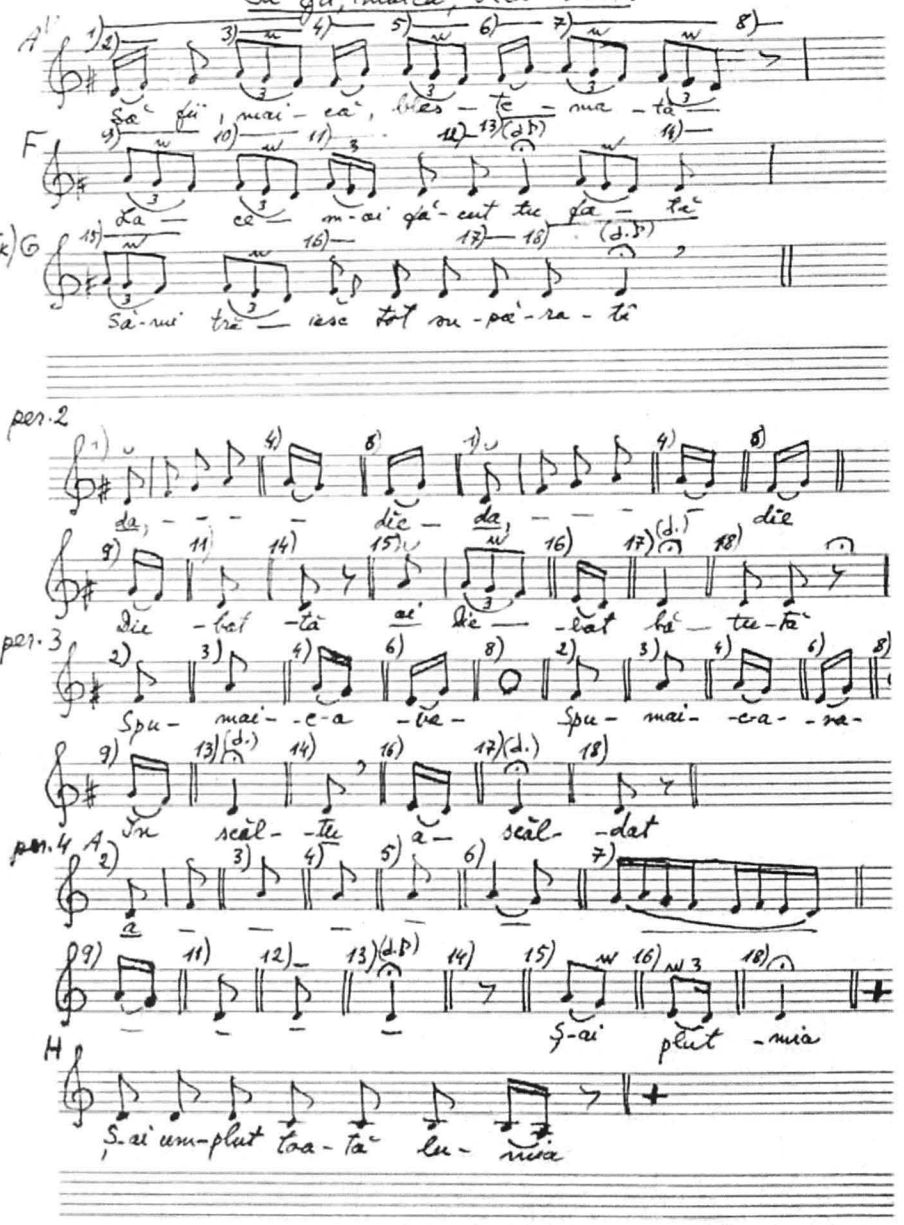
Fv
O — tre-cut — tri ani di zi — li

F
N-o mîn-cat ta — cut di mi-ni

https://biblioteca-digitala.ro

fg 12.691 b

com. Frumoasa Moldovei (Sucevița)
inf. Parasca Leustean
culeg. Șt. Brezuleț, 1928
transcr. Gh. Cerneа



https://biblioteca-digitala.ro

fg 3535a

com. Fundu Moldovei (Suceava)
inf. Elisabeta Volosiniuc, 50 ani
culeg. C. Brăiloiu, Fd. Moldovei, 23.VII.1928

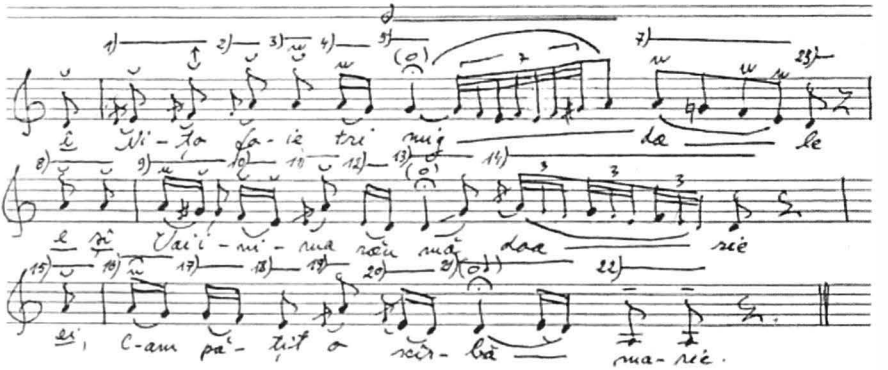
M-a căutat moartea pe-acasă

https://biblioteca-digitala.ro

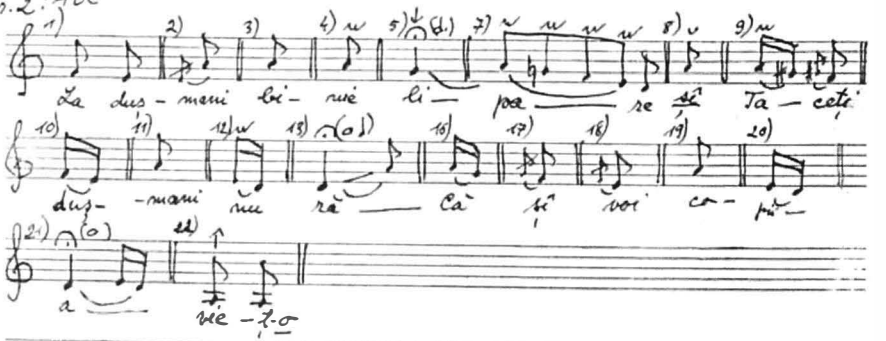
fg 3556

com. Fundu Moldovei (Suceava)
inf. Evdochia Păvăcaș, 53 ani
culeg. C. Brăiloiu, 19-IX-1931
transcr. G. Cernea

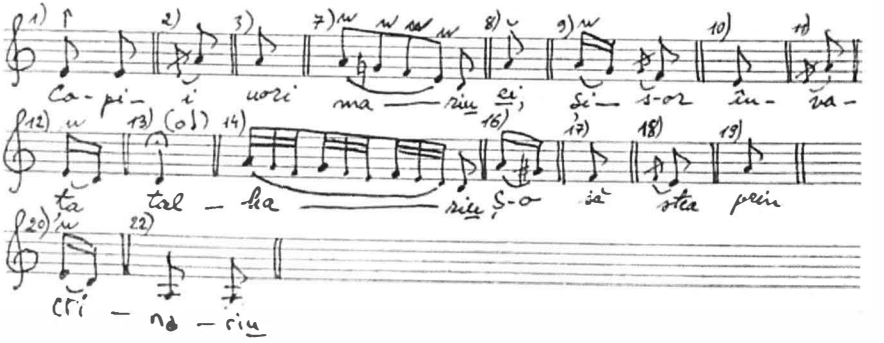
Vai, inima rău mă doare



per. 2: ABC

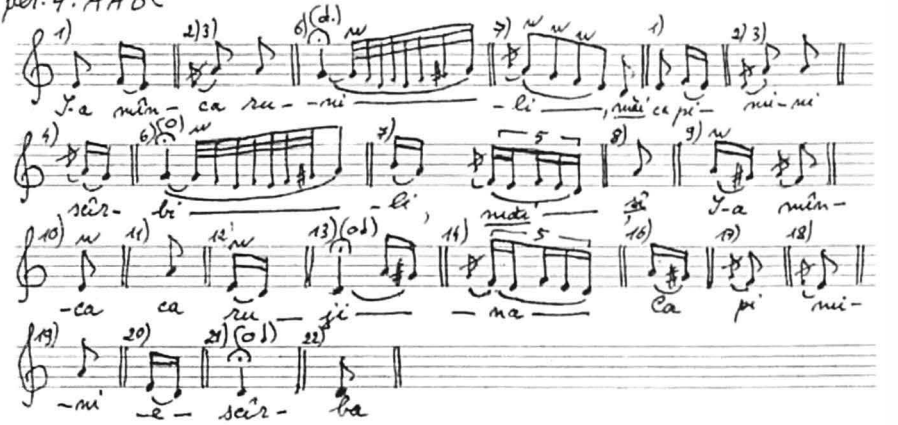


per. 3: ABC

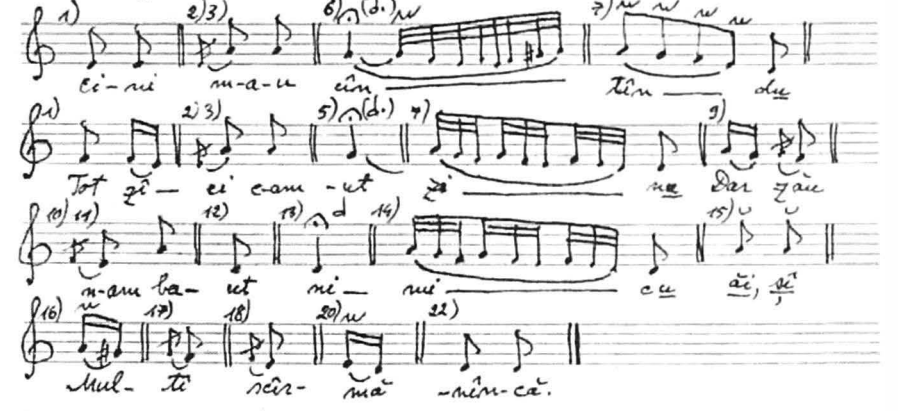


https://biblioteca-digitala.ro

per. 4: AABC



per. 5: AABC

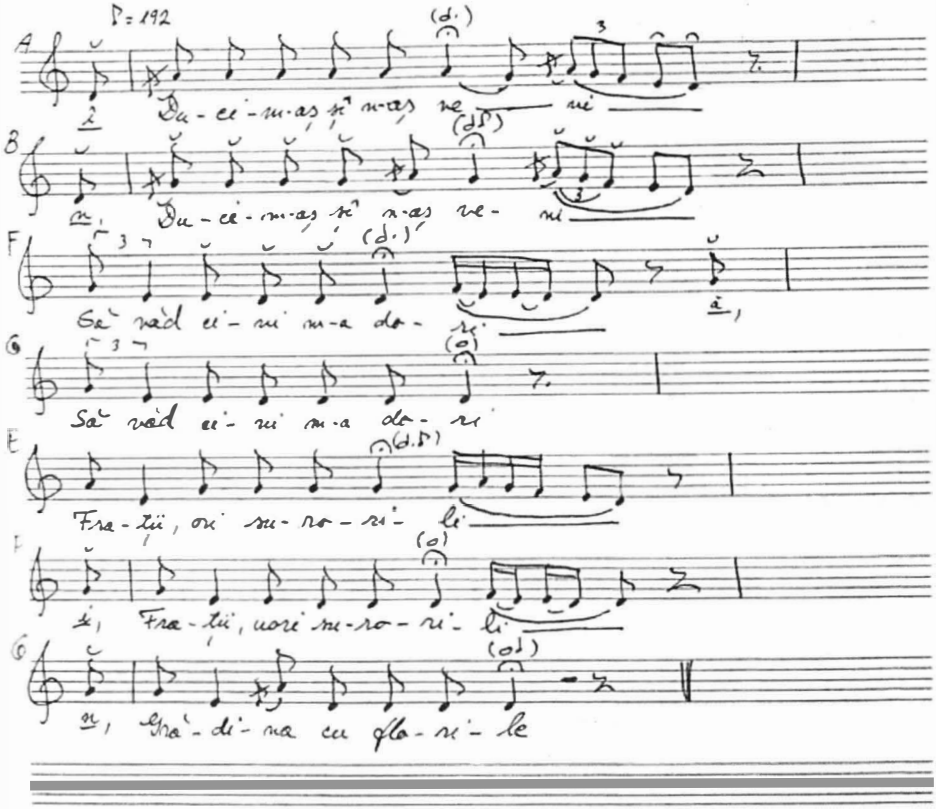


https://biblioteca-digitala.ro

mg 1196 h

com. Fundu Moldovei (Suceava)
inf. Teodora Ciupercenci, 36 ani
culeg. Gr. Cernea, Fd. Moldovei
9-VIII-1957
transcr. Gr. Cernea

Duce-mu-aș și mi-aș veni



https://biblioteca-digitala.ro

mg 4030 II m

com. Bilca - Suceava
inf. Anghelina Savu, 66 ani
culeg. G. Suliteanu, Bilca
30-IX-1971
transcr. E. Cernea

Sub poală de codru verde

Rubato ♪ = 216

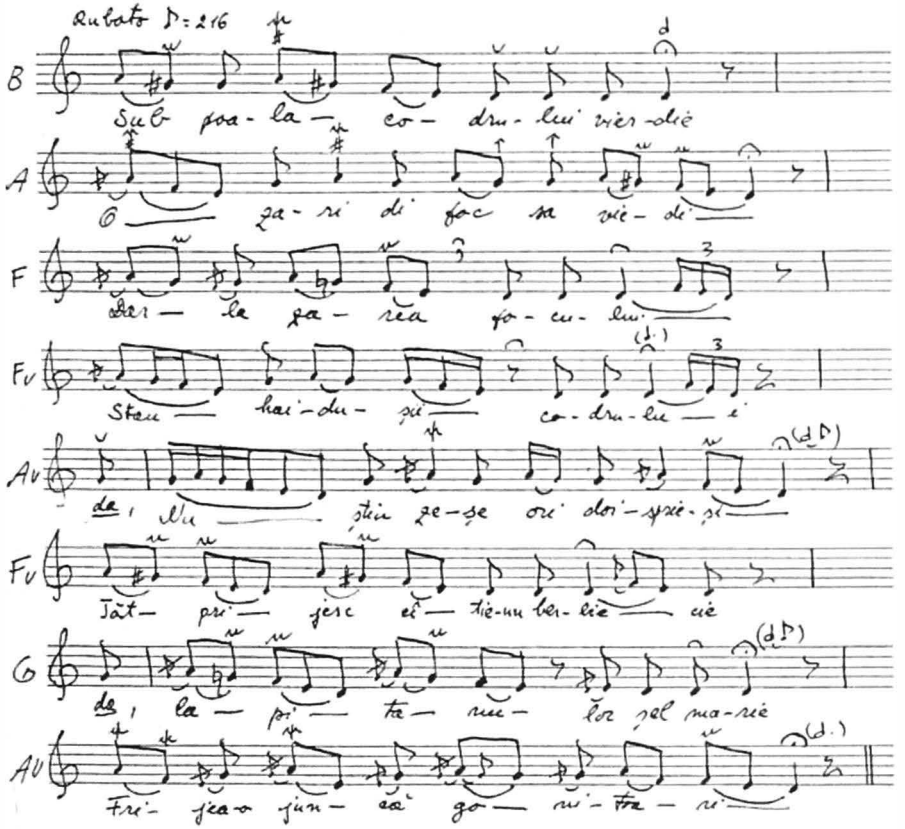
B: Sub poa-la — co-dru-lui vier-die

A: O — za-ri di foc sa vie-di —

F: Dar — la za-rea fo-cu-lui —

Fv: Stau — hai-du-şii — co-dru-lu — i

Av: da, Nu — ştiu ze-şe ori doi-spre-şi —

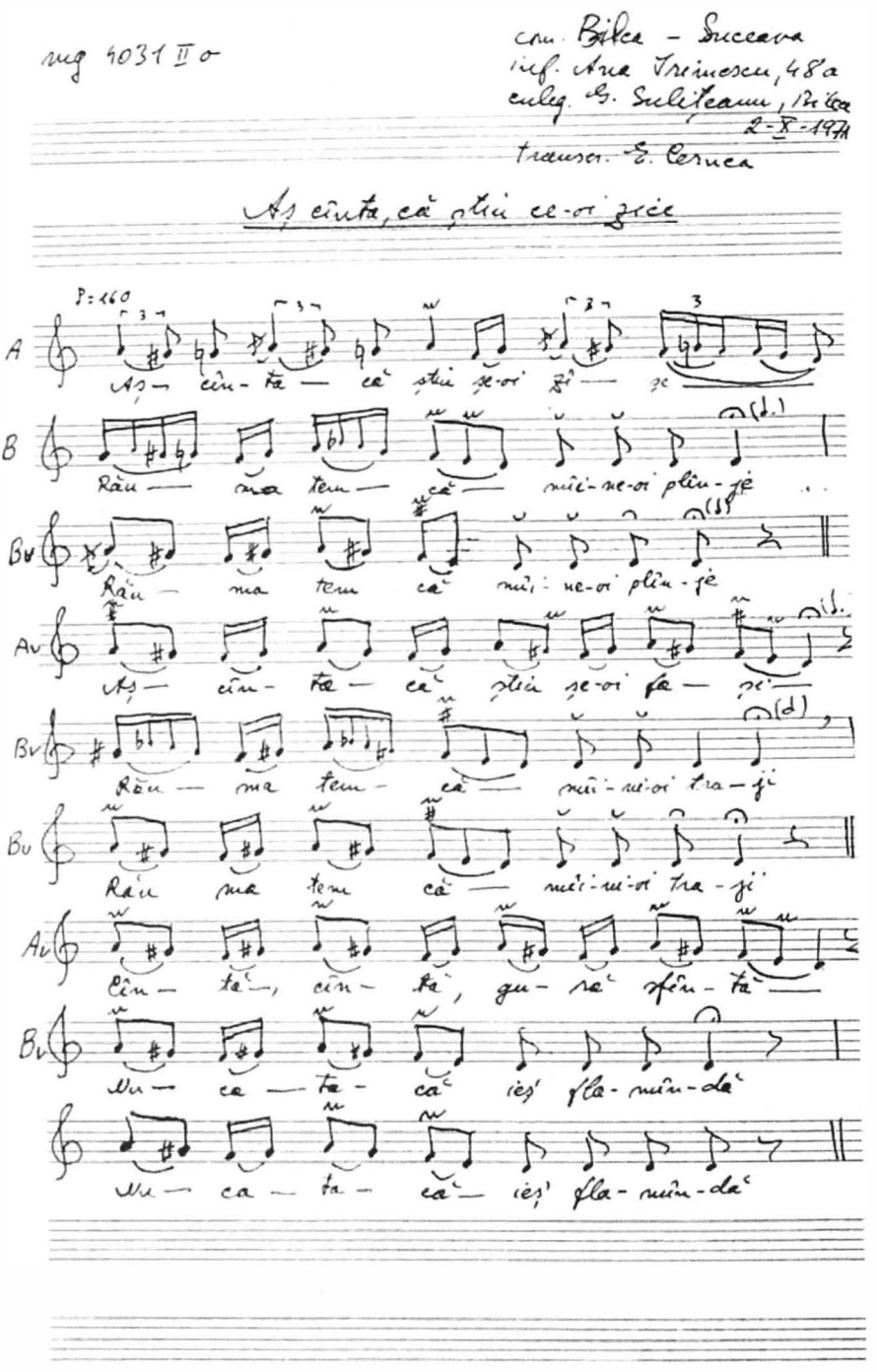


Fv: Tăt — pri — jesc eî — tie-nu ber-lie — cie

G: da, la — pi — ta — nu — lor şel ma-rie

Av: Fri-jea-o jun-că go — ni-tra — ri —

https://biblioteca-digitala.ro

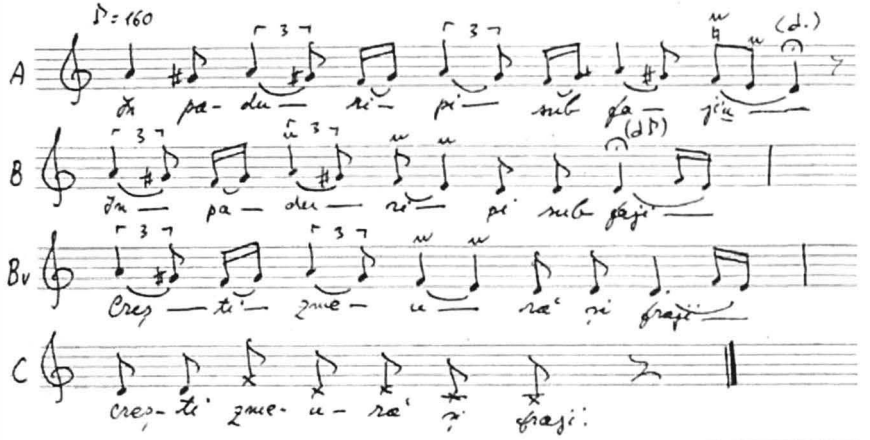


https://biblioteca-digitala.ro

mg 4033 I.c

com. Bilca - Suceava
inf. Ana Trimescu, 48a.
culeg. Gh. Sulițeanu, Bilca
4-X-1971
transcr. Gh. Ceraca

În pădure, pe sub frăgi



https://biblioteca-digitala.ro

Doïna de Maramureş, Oaş et Bucovine

Préface

Etant définie comme l'une des espèces mélopéiques les plus importantes du genre lyrique, la doïna roumaine a entrelacé, le long des siècles, une certaine expression poético-musicale unique et irremplaçable, qui offre une large possibilité d'interprétation et qui souligne l'exceptionnelle capacité créatrice de l'esprit humain. Ses origines se perdent dans la nuit des temps. Sa modalité d'interprétation est introvertie, solitaire et individuelle, le modèle spécifique de sa mélodie, de son rythme et de l'intensité surprenante des états émotionnels qu'elle révèle font de la doïna un chant qui enrichit le patrimoine culturel de l'humanité par ses innombrables modèles qui souvent atteignent le niveau des chefs d'oeuvres.

Cet ouvrage synthétise les recherches sur la doïna que la chercheuse Eugenia Cernea a entrepris pendant plus d'une décennie (n. 1927) et constitue, en même temps, un acte nécessaire de restauration et de valorisation du patrimoine présent dans l'Archive de l'Institut d'Ethnographie et Folklore „Constantin Brăiloiu" de l'Académie Roumaine. Cette parution éditoriale réunit les études d'ethnomusicologie, les analyses et les transcriptions musicales publiées ou qui subsistent dans un manuscrit, qui sont circonscrites à ce thème et qui témoignent de l'intérêt scientifique que l'auteur porte à ce thème et le reflètent.

Etant circonscrite aux expressions prédominantes vocales, l'on trouve aussi des formes instrumentales de la doïna des régions de Maramureş, Oaş et Bucovine, mais celles-ci sont plus rares et subissent souvent un processus „d'instrumentalisation", à la suite duquel les interprètes adaptent les mélodies de la doïna selon la spécificité de chaque instrument. Les vertus fonctionnelles, affectives et esthétiques sont ainsi préservées, jusqu'au moment où la fonction spectaculaire devient dominante.

Les notes en bas de la page respectent le numérotage initial; nous avons trouvé utile, lorsque ces notes auraient pu créer des confusions, d'ajouter nos propres commentaires, qui sont marquées et encadrées par des parenthèses carrés. Les notes de l'éditeur sont marquées par des astérisques.

Pour ce qui est de l'action éditoriale, nous avons adopté le système de **signes et d'abréviations** suivant, tout en respectant les normes rédactionnelles actuelles.

https://biblioteca-digitala.ro

a.: ans (en référence à l'age des informateurs)

AIEF: Archive de l'Institut d'Ethnographie et Folklore

com.: commune

collec.: collectionneur

f.a.: sans année

fg.: phonogramme

I.: information

inf.: informateur

jud.: département

mg.: magnétophone

mss.: manuscrit

p.: page

transc.: transcription

Le CD audio, complémentaire à cet ouvrage, réunit 35 chansons, dont la valeur réside au niveau des caractéristiques structurelles, ainsi qu'au niveau de l'interprétation, que l'on considère comme emblématiques pour les trois régions concernées.

Nous devons adresser notre plus profonde reconnaissance à madame l'acad. Sabina Ispas – directrice de l'Institut d'Ethnographie et Folklore „Constantin Brăiloiu" – pour l'initiative, l'assistance et le soutien moral offerts pour la réalisation de cet ouvrage; nous devons également remercier monsieur le dr. Marian Lupaşcu – chercheur scientifique à l'IEF – auteur de la sélection musicale, restaurateur de son et éditeur du CD qui accompagne cet ouvrage, ainsi qu'à mademoiselle la drd. Raluca Potârniche – assistante de recherche à l'IEF – pour la vérification et la corrélation de la liste de chansons, par son travail soutenu dans les archives qui à implique des nombreuses vérifications croisées au sein de l'AIEF, ainsi qu'au reste de nos collègues de l'équipe rédactionnelle dont les efforts ont rendu possible cette parution.

Nous espérons que l'édition de cet ouvrage, à l'aide du Ministère de la Culture et du Patrimoine National dans le cadre du Programme pour le sauvetage de la doïna, qui constitue un élément inscrit par la Roumanie sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité (UNESCO) saura contribuer, jointe aux autres ouvrages théorétiques existants, à la définition, la reconnaissance et à la visibilité que ce chef-d'œuvre mérite.

dr. Constantin Secară

https://biblioteca-digitala.ro

La doïna du nord de la Transylvanie

Contributions à l'étude des particularités compositionnelles et stylistiques

Résumé

L'existence de la doïna de Maramureş a été signalée il y a plus d'un demi-siècle, lors des recherches effectuées par Béla Bartók. Malgré toutes les différences stylistiques entre les versions vocales et les versions instrumentales, entre les versions locales recueillies dans des différents villages, malgré toutes les difficultés d'identification rencontrées lorsqu'il s'agit des pièces au caractère d'improvisation, Béla Bartók les a toutes considérées, et à juste raison, comme étant les versions d'un seul chant. Parmi les nombreuses dénominations sous lesquelles on retrouve la doïna dans la région de Maramureş, Bartók a trouvé celle de „hora lungă" – comme il l'écrit – c'est à dire „horea lungă" („la ronde longue"). Une suite d'observations détaillées du folkloriste hongrois fait référence au rapport qui existe entre le texte et la mélodie. Il remarque la présence des syllabes *„hei", „şi", „că", „zice" etc.*, qui précédent les vers, la présence des mots *„măi", „dainale"* etc. qui suivent les lignes comportant huit syllabes, aussi que l'intercalation des interjections entre les vers ou bien à l'intérieur de ceux-ci, ayant comme effet l'interruption de la ligne ou même la séparation de certains mots. En plus, il note la transformation de toute voyelle dans les lettres *„î", „i"* ou bien en *„u"*, à l'aide desquelles on obtient un son „sanglotant" *(Schluchztöne)*, transcrit en association avec la consonne *„h"* (*hi, hî, hî*).

Béla Bartók signalait le fait qu'en 1913 la *„horea lungă"* était en voie de disparition. Tel que notre recueil de 1966 nous le démontre, un demi-siècle ne suffit pas pour qu'un type de folklore traditionnel disparaisse complètement de la mémoire d'une collectivité. Compte tenant du répertoire spécifique, aussi que de la difficulté de convaincre un grand nombre de nos informateurs à chanter pour nous la „horea lungă", surtout lorsqu'il s'agissait de vieilles dames, nous pouvons conclure qu'il y a 60–70 ans, la doïna de Maramureş faisait encore partie du répertoire courant de nombreux villages des régions de Maramureş et d'Oaş. Ce n'est qu'il y a environ 30 ans qu'elle a cessée d'être présente dans le répertoire des fêtes de mariage et des

https://biblioteca-digitala.ro

célébrations en général. De nos jours, pour recueillir la „horea lungă", les efforts du folkloriste doivent être d'une nature archéologique.

La doïna du nord de la Transylvanie est connue sous plusieurs dénominations, dont chacune caractérise un ou plusieurs de ses traits. Parmi ces dénominations, certaines font référence à son rythme relativement lent, aux notes prolongées: *horea lungă*, la dénomination sous laquelle Bartók l'a connue, *horie pa lungu* ou, dans sa forme raccourcie, *pa lungu*, telle qu'elle a été recueillie par de nombreux folkloristes roumains. La dénomination de *horea trăgănată din bătrâni* (la ronde traînante ancienne) fait référence au même rythme, mais comporte aussi la notion d'ancienneté, alors que *horea bătrânească* (la ronde ancienne) indique uniquement son caractère ancien. Ces dernières dénominations, qui sont sans doute plus récentes, font référence au passage de la doïna dans le répertoire qui appartient exclusivement aux personnes âgées. D'autres dénominations évoquent la vie des haïdouks, comprise dans la thématique de la doïna des régions de Maramureş et d'Oaş: *horea frunzei (la ronde de la feuille)*, *horea primăverii (la ronde du printemps)*. Mais il semble que souvent, les gens utilisent des dénominations qui indiquent son style d'interprétation: *horea cu noduri (la ronde aux noeuds)*, appelée jadis *horea cu cioturi (la ronde aux chicots)*, *horea în glas (la ronde dans la voix)* ou bien *glas cu cioturi (la voix aux chicots)*. Les noms varient.

La doïna du nord de la Transylvanie este aussi jouée de façon instrumentale: on joue du violon, de la flûte et même du cor des montagnes. A l'occasion des mariages et d'autres fêtes, la doïna était jouée en accompagnant la voix du violon. L'instrument musical ne faisait qu'accompagner la voix, suivant la même mélodie, dans sa version pour les instruments, créant ainsi une hétérophonie aux riches ornementations.

À notre avis, lorsqu'il s'agit de la structure de la doïna de Maramureş, il ne s'agit pas d'une forme strophique à ses débuts. L'unité de la structure architectonique de la doïna de Maramureş – ainsi que celle du folklore musical vocal roumain tout entier, est la ligne mélodique, sur la base de laquelle, grâce à des différents systèmes d'enchaînement, la strophe mélodique est formée. Cette unité de la ligne mélodique est immuable, puisqu'elle est réunie et soutenue par le vers au nombre égal de syllabes, sans lequel on ne saurait pas imaginer la musique vocale populaire roumaine. Les refreines, les interjections, les fioritures viennent se joindre à la ligne mélodique, la parachèvent, l'amplifient, sans *jamais la dissoudre*.

La structure modale de base est prépentatonique, ayant comme appui principal le son final *ré* et le son *sol* comme appui secondaire. L'essentiel de la mélodie se déroule au sein du tricorde de quarte *sol – fa – ré*. Nous mentionnons que cette structure modale apparaît, dans

https://biblioteca-digitala.ro

une telle forme unique, dans toutes les versions; l'intervalle entre les sons *ré* et *la* inférieur n'est jamais rempli, le son *mi* n'est jamais un degré constitutif, *si bémol* apparaît uniquement sous la forme d'une appogiature et les degrés supérieurs ne sont jamais présents.

Le registre essentiel de l'unique catégorie de doïna présente au Maramureş est toujours celui de quinte, tout comme pour la doïna d'Olténie. Dans l'étude sur la doïna de la Bucovine, nous avons démontré aussi que le chant, pour ce qui est de sa partie essentielle, se déroule entre les limites de la quinte *ré-la.* Si nous nous rappelons aussi de l'oscillation des phrases de début sur les sons de la quarte et de la quinte, (une oscillation spécifique à la Bucovine, ainsi qu'à l'Olténie subcarpatique, et, dans une moindre mesure, au Maramureş et à l'Oaş, nous pouvons supposer qu'en général, pour la doïna roumaine, la structure spécifique qui constitue la base du chant se trouve sur le tricorde descendent *la-sol-ré.* Nous pouvons noter les différences suivantes: la doïna de Maramureş comporte dans sa structure interne le tétracorde prépentatonique descendent *la – sol – fa – ré,* la doïna de l'Olténie comporte un tétracorde descendent fondé sur les degrés *la – sol – mi – ré,* et la doïna de Bucovine, ayant une mélodie plus évoluée, présente une quinte diatonique. D'autres éléments communs aux trois types de doïna sont les suivants: un quatrième degré oscillant et la quarte inférieure pour certaines cadences. Entre les structures modales appartenant aux trois types régionaux de doïna, la moins évoluée est celle de la doïna de Maramureş, surtout celle de la région d'Oaş, alors que la doïna de la Bucovine est la plus évoluée. Si dans la doïna de Maramureş et d'Oaş la structure prépentatonique est dominante, présentant le pyen *mi* qui n'apparaît que sous la forme de son auxiliaire, à l'intérieur des fioritures et jamais en tant que syllabe dans un texte, dans l'Olténie subcarpatique, la note *fa* apparaît aussi en tant que degré constitutif, des fois, même au sein de la cadence d'une des lignes mélodiques. En outre, la descente sur la quarte inférieure jusqu'à la note *la* est réalisée des fois par l'utilisation des notes réelles, non que par des notes prononcées. Dans la région de Bucovine, la quinte descendante *la-ré,* tel que nous l'avons déjà noté, est complétée diatoniquement. La descente sur la quinte inférieure ne survient pas dans toutes les versions, mais lorsqu'elle se réalise, l'on emploie des sons réels, constitutifs. Une particularité de la doïna de Maramureş est que le quatrième degré, *sol,* est parfois présent dans sa forme modifiée par un demi dièse, tel que Bartók l'avait déjà remarqué. En outre, nous pouvons retrouver un dièse ou un demi dièse qui accompagnent la note *fa.* Une autre caractéristique de la structure modale appartenant à la *horea lungă* est le fait que, à la différence des deux autres régions mentionnées, où l'on retrouve les cadences des lignes mélodiques intérieures sur plusieurs degrés, ayant juste la dernière cadence en *ré,* dans la doïna de Maramureş ou dans celle d'Oaş, la cadence de toutes

https://biblioteca-digitala.ro

les lignes mélodiques tombe sur la note *ré* ou bien avec une courte intonation, sur la note *la*. Les exceptions à cette règle sont rares. L'utilisation fréquente des lignes mélodiques cadencées sur la note *ré*, qui est aussi la note finale, constitue un indice en ce qui concerne l'appartenance de la *horea lungă* à l'une des couches folkloriques les plus anciennes qui existent encore sur le territoire de notre pays. En Bucovine, nous avons retrouvé ce type de cadences uniquement dans les exemplaires les plus anciens de la doïna locale.

La structure modale présentée en haut est propre au chant des doïnas de Maramureş et d'Oaş, qui comportent deux catégories de matériel musical: 1. le récitatif, 2. les formules de fioriture. Le récitatif des doïnas spécifiques au Maramureş et à l'Oaş, est, habituellement, recto-tono. Le manque quasi-complet du récitatif mélodique est caractéristique de la doïna de Maramureş et d'Oaş. Lorsqu'on remarque l'apparition des éléments qui appartiennent au récitatif mélodique, ils sont en général accompagnés par d'autres phénomènes spécifiques à l'étape de dissolution du style classique de la doïna de cette région. Les lignes mélodiques qui comportent un récitatif sont, habituellement, la ligne A, ayant le récitatif en *sol* ou bien en *la*, ou, moins souvent, présentant une succession de ces deux degrés, ainsi qu'une ou deux lignes *B* ou B_v, ayant le récitatif en *ré*. Grâce à ces degrés uniques qui constituent le récitatif de la *horia lungă*, dans la doïna de Maramureş et dans celle d'Oaş nous retrouvons, le plus souvent, les lignes mélodiques *A* et *B*, l'amplification étant réalisée habituellement sur des lignes A_v şi B_v. Le récitatif en *fa* est beaucoup moins fréquent et même dans ces rares occasions, il ne comporte pas une ligne mélodique toute entière. Le récitatif recto-tono présent dans la doïna de Maramureş comporte d'habitude une prolongation des deux dernières notes; ou encore, nous pouvons noter une raréfaction continue de la ligne mélodique vers la fin.

Nous pourrions croire qu'ayant à la base un récitatif recto-tono, qui ne comporte en plus que trois degrés, *la – sol – ré*, la doïna du nord de la Transylvanie devrait avoir une mélodie simple. Pourtant, c'est n'est pas le cas. La richesse de la mélodie et des ornementations caractéristiques à la *horea lungă* résident dans les formules de fioriture. Ces formules emploient la technique vocale spécifique aux coups de glotte, que les gens du pays appellent „des noeuds". *Le fait de présenter comme unique type de fioriture les fioritures à nœuds est caractéristique de la horea lungă.* Elles sont exécutées, habituellement, sur les voyelles *u*, *i* ou *î*, précédées par un *h*, qui moyenne la dynamisation du coup de glotte. Lorsque la fioriture est en dehors du texte du vers, elle est exécutée sur un refrain, comme: *dzî, măi, dzi*; *duinu, măi*; *duinu şi duinu, duina*; *dui, dui şi iară dui* etc. Lorsque la fioriture se déroule sur une des syllabes du vers, et lorsqu'elle ne contient pas une des voyelles *î*, *u* ou *i*, la voyelle de la syllabe, quelle qu'elle soit,

https://biblioteca-digitala.ro

se transforme pendant le son, devenant l'une des trois voyelles qui conviennent à l'exécution des „noeuds". La notation de ces nœuds est très difficile, puisque dans la graphique musicale habituelle il n'y a aucun signe pour rendre leur sonorité réelle.

L'exécution des nœuds est une question de virtuosité. Certains interprètes, moins doués, arrivent à rendre seulement la ligne mélodique de ces formules, sans exécuter les nœuds. Au sein de la collectivité, ce fait este vu comme un signe de d'incompétence, alors ces interprètes, ayant honte, arrêtent de chanter. Voilà ce qui explique l'affirmation „la ronde aux nœuds, c'est pas quiconque qui la chante". Pourtant, on peut noter, même chez les meilleurs interprètes, qu'au début de la chanson, le temps qu'il faut pour l'accommodation de l'organe vocal, ils exécutent uniquement la ligne mélodique de la formule, sans les nœuds. Les nœuds viennent se superposer sur des formules mélodiques ayant des contours relativement similaires entre elles, nommées *formules aux noeuds,* pour rendre les choses simples. Elles ne ressemblent pas aux structures sonores mélismatiques, ni par le contour mélodique, ni par les valeurs rythmiques. Elles comportent une oscillation sur les notes *sol – fa* ou *la – fa,* moins souvent sur *la – sol,* une oscillation qui s'appuie, habituellement, sur la note *fa* et qui finit le plus souvent en *ré* au sein des formules ou bien en dehors de celles-ci.

Même si la technique d'exécution des nœuds dans la région de Maramureş, respectivement dans les régions de Sighet et de Vişeu, est très proche à celle de la région d'Oaş, le dessin mélodique et rythmique des formules comportant des coups de glotte est dissemblable: ces éléments mélodiques et rythmiques possédant une variété éblouissante, ils ont été extraits des doïnas recueillis dans les villages de Maramureş et développent un rythme syncopée, alors que les formules homologues de la doïna d'Oaş ont un rythme régulier.

Dans la plupart des exemples de doïna de Maramureş que nous avons examinés, les formules aux noeuds n'ont pas des formes consacrées pour la place dans la strophe mélodique où elles sont exécutées; chacune d'entre elles peut être exécutée soit au début, soit à l'intérieur, soit à la fin d'une ligne mélodique. Pourtant, dans leurs grandes lignes, nous pouvons remarquer qu'une formule à nœuds, ayant une forme étendue, se trouve juste après l'interjection anacrouse introductive; et si la même chanson comporte des structures du même type, qui ont été raccourcies, alors ces dernières apparaissent, en général, à l'intérieur de la strophe mélodique ou à sa fin. Nous pouvons noter, en même temps que le processus de cristallisation de la doïna de Maramureş, la cristallisation et la consécration de ce type de rythme et de mélodie, dans des versions différentes, selon leur place, dans la strophe mélodique. Cella démontre que, peu importe le degré de liberté dans leur utilisation, pour des nombreux interprètes, il existe une

https://biblioteca-digitala.ro

certaine différenciation. Dans sa cristallisation, la doïna du Maramureş ne fait pas consacrer ses formes au hasard, selon les préférences individuelles des interprètes, mais, en réalité, ce sont les interprètes qui acceptent les impératives imposées par les caractéristiques mises en relief pendant toute l'évolution de celle-ci.

Lors de leur évolution parallèle, les doïnas de Maramureş et d'Oaş se manifestent, d'un côté, par l'expansion de certains contours mélodiques d'une ligne à deux lignes mélodiques, et d'un autre, par la répétition variée d'une de ces deux lignes, *A* et *B*. Ce qui caractérise ce processus est que très souvent, les lignes mélodiques sont liées entre elles par des formules aux noeuds, sans permettre aucune césure à l'intérieur de la ligne mélodique. En faisant usage du procédé compositionnel de l'extension d'un contour mélodique sur une ligne de la chanson, puis sur deux lignes (par la répétition des éléments propres) et du procédé de la répétition variée de certaines lignes mélodiques, auxquels on ajoute aussi le procédé de jonction des éléments appartenant à deux lignes mélodiques différentes, la forme de la doïna de Maramureş arrive, ayant commencé par ses deux lignes initiales, à des formes qui comportent quatre ou bien six lignes mélodiques. De tels cas sont pourtant rares et le plus souvent, sont accompagnées aussi par d'autres éléments caractéristiques de l'involution de la doïna du nord de la Transylvanie, comme, par exemple, l'appauvrissement ou la disparition des formules aux coups de glotte etc.

Une autre forme de manifestation de la ***horia lungă,*** présentant un niveau esthétique d'une réelle valeur, est la forme instrumentale. Au Maramureş, aussi bien qu'en Bucovine, la forme instrumentale de la doïna représente l'instrumentalisation particularisée de la chanson vocale spécifique. Lors de l'exécution de cette pièce, l'instrument assume les éléments caractéristiques les plus prégnants: la descente cadencée vers la sexte inférieure, le contour mélodique des formules aux noeuds et la conclusion par un récitatif sur la note finale.

L'analyse de la doïna du nord de la Transylvanie révèle, d'un coté, son appartenance essentielle, en ce qui concerne ses caractéristiques générales, au genre musical, roumain par excellence, de cette catégorie lyrique et d'un autre côté, le développement des particularités unilatérales, indépendantes des influences ou des liens voisins.

Parmi les traits qu'elle partage avec les doïnas des régions connues par nous jusqu'au présent on retrouve les suivantes: a) le matériel musical est composé par le récitatif et les formules de fioriture; b) lé déroulement de la partie essentielle de la mélodie dans le registre d'une quinte, *la-ré,* lors de laquelle l'oscillation du récitatif dans la première partie de la doïna se fait en *sol-la* et son déroulement dans la partie finale se fait en *ré* ; c) certaines lignes mélodiques, surtout la ligne finale comportent parfois des chutes ou bien des glisses de la finale *ré* jusqu'à la note *la;*

https://biblioteca-digitala.ro

d) la structure modale, en dépit de la présence d'une phase prépentatonique – tout comme les structures des doïnas en provenance d'autres régions – évolue vers le mode dorique ayant un quatrième degré oscillant; e) elle a parcouru pendant son évolution une phase d'improvisation, ayant atteint de nous jours une phase de cristallisation strophique.

Les traits qui la distinguent sont: a) la technique vocale des coups de glotte, cultivée sous la dénomination de „nœuds", qui n'existe dans nulle autre région du pays; b) le contour mélodique des formules de fioriture adaptée aux „nœuds" d'une manière différente de celles des formules mélismatiques connues; c) la structure prépentatonique propre; d) l'insistance du type recto-tono dans le récitatif; e) le glissando lent d'ascension sur l'interjection anacruse longue; f) la chute sur la sexte inférieure *(fa-la)*, caractéristique de la partie introductive.

Dans notre étude, nous nous sommes limités à présenter les traits caractéristiques de la doïna de Maramureş et de la doïna d'Oaş, les comparant seulement, dans une certaine mesure, à celles de la doïna de Bucovine et de la doïna de l'Olténie subcarpatique. Nous n'avons pas étendu la comparaison entre la doïna du nord de l'Ardeal et les doïnas propres aux autres régions du pays, qui n'ont pas fait l'objet, jusqu'à présent, d'études spéciales.

En tant que catégories d'une grande valeur artistique et documentaire, témoignages d'un des centres les plus anciens de culture roumaine, la doïna de Maramureş et la doïna d'Oaş représentent des éléments précieux, très anciens, du folklore roumain. La recherche dont ils font l'objet a reçu, par les moyens de cette étude, une modeste contribution pour la clarification de certains problèmes qui la concernent et dont l'approfondissement ne saurait jamais dépasser les limites de l'attention qu'elle mérite.

https://biblioteca-digitala.ro

Aspects de la structure, des particularités et de l'évolution de la doïna de Bucovine

Résumé

Notre recherche est fondée sur presque 300 doïnas, parmi lesquelles 132 sont des transcriptions personnelles, à partir d'enregistrements de phonographe, de disque et de bande de magnétophone, réalisés dans le département de Suceava, dans les localités de Fundu Moldovei, Botuş, Sadova, Pojorâta, Breaza, Dorna Candrenilor, Coşna, Vicovu de Sus, Vicovu de Jos, Bilca, Horodnic de Sus, Botoşana, Cajvana, Mălini, Preuţeşti, Rotopăneşti, Ciumuleşti; dans le département de Botoşani, dans le localités de Suha şi Tudora; dans de département de Neamţ, dans les localités de Hangu, Audia, Sabasa, Călugăreni, Buhalniţa, Izvorul Alb, Bistricioara, Galu, Izvorul Muntelui, Bicaz Chei; dans le département de Bacău, les localités d'Agăş et de Lăboaia; dans le département de Vaslui, dans les localités de Fereşti et de Broşteni; dans le département de Iaşi, dans les localités de Valea Seacă, Iorcani et Prisăcani — en ce qui concerne la Bucovine et la Moldavie. D'autres transcriptions appartiennent aux folkoristes Constantin Prichici, Vasile D. Nicolescu, Gotfried Habenicht et Maria Siminel-Fusteri. Pour le département de Năsăud nous avons examiné les recueils des communes de Leşu et Şanţ, qui existent dans l'archive de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore. Le matériel utilisé pour les analyses comparatives est lui aussi très dense et inclut les régions voisines. Pour l'étude de la doïna de la région de Bucovine proprement dite nous allons faire référence aux exemples recueillis dans le 36 communes et villages mentionnés.

La thématique de prédilection de la doïna de Bucovine est *la désolation*, qui est souvent exprimée par des images poétiques, sans préciser le motif réel. Parmi ces motifs réels nous retrouvons, d'une manière symbolique, le manque de chance. D'autres fois, le motif est constitué par la vie difficile qu'une femme mène dans la famille étrangère et sans pitié de son mari, ou bien la vie qu'elle partage avec un mari qui lui a été imposé contre sa volonté. La désolation de la mère est justifiée par le manque de chance de ses enfants et une tristesse infinie comble la vie lorsqu'il intervient une séparation d'une personne bien aimée. Le nombre de

https://biblioteca-digitala.ro

textes qui ne portent pas l'empreinte de la tristesse est infime. Vu cette sphère thématique et sa concordance avec le contenu musical de la doïna de Bucovine, sa mélodie a pu être empruntée et intégrée par les hutsules de plusieurs villages de Bucovine dans les coutumes d'enterrement, en tant que lamentation d'enterrement, qu'ils appellent „doină la mort" (doïna pour les morts), „de jele la mort" (chant de deuil pour les morts) ou tout simplement „de jele" (de deuil). En Bucovine, le plus souvent, le côté triste du récit du „berger qui à perdu ses moutons" est fondée sur le type de doïna spécifique à la Bucovine. Dans la commune de Breaza, au département de Suceava, où les lamentations des hutsules ont été enregistrées, cette mélodie est chanté souvent pour les enterrements, accompagnée par une flûte. Pourtant, même si la commune de Breaza se trouve tout près du village de Botuş (Fundu Moldovei, Suceava), où la lamentation comporte une chanson consacrée, différente de la doïna, il n'est pas exclus que la mélodie de la lamentation hutsule ait été prélevée dans la tradition des villages de Bucovine comme Bilcăi, où elle est chantée d'habitude sur la mélodie de la doïna de Bucovine.

Les premiers documents musicaux qui font référence à la doïna de Bucovine datent de l'année 1907, lorsque Alexandru Voevidca a noté quelques exemplaires après les avoir entendus. Ensuite, des versions de ces chansons ont été publiées dans un arrangement pour le piano réalisé par Carol Miculi (*48 airs nationaux roumaines* en quatre suites, Lemberg, Ed. Gubrynowicz et Schmidt, f.a., cahier I, p. 2—3 et 4—7). Pourtant, ces chansons n'ont pas été utilisées en tant que documents scientifiques sur la doïna de Bucovine, car il manque l'identification de la localité où ces chansons ont été recueillies. Pour cette raison, ils ne peuvent tout simplement pas attester de l'existence de cette mélodie sur le territoire du pays, au moment où Carol Miculi composait ses cahiers des aires nationaux roumaines. D'autres recueils de l'Institut d'Ethnographie et Folklore ont été effectués en 1971 par Ghisela Sulițeanu.

Lorsque l'on parle de la doïna de Bucovine, nous faisons référence à un seul typede mélodie de doïna, qui comporte plusieurs sous types et un nombre indéfini de versions de celles-ci, représentant des étapes différentes d'évolution et des directions différentes de ramification. Toutes ces données nous indiquent que l'existence de ce type de doïna en Bucovine remonte à des temps immémoriaux, ainsi que le début de son évolution par des formes archaïques pour après atteindre des structures architectoniques d'improvisation très amples, qui en suite ont été abandonnées en faveur des formes plus cristallisées. Le même type mélodique que l'on peut discerner dans la doïna vocale, ainsi que dans la doïna instrumentale, représente le type de doïna qui est devenu populaire dans l'interprétation de Maria Surat. Evidemment, la forme classique de la doïna est celle d'improvisation, mais si nous commençons nos recherches

https://biblioteca-digitala.ro

en partant de la forme cristallisée ample, la recherche rétrospective devient plus facile. Nous pouvons ainsi retrouver le matériel musical de la doïna dans ses formes labiles d'improvisation, nous pouvons suivre sa formation avec plus de précision, ayant comme point de départ des formes qui comportent un seul motif et allant jusqu'au formes les plus amples, car le moment de la cristallisation représente un point final, vers lequel toutes les diverses versions antérieurs se dirigent. L'exemplaire cristallisé, pour la doïna (un genre musical au caractère essentiellement improvisé), représente le bilan de toute son existence, tissé dans une dernière image. En utilisant ces derniers exemplaires en tant que point de départ, nous pouvons déduire d'où et par quelles voies ces moyens artistiques d'expression sont arrivés, dans quelle direction ils se dirigent et où est ce qu'ils se défont. Ayant ces principes comme critères de sélection, nous nous sommes arrêtés sur l'une des versions de la doïna *„Mândră floare-i norocu..."* (La chance c'est comme une belle fleur). (ex. 1, mg. 651 d, AIEF, com. Sadova, dép. de Suceava, inf. Maria Surupat, 51 a., collec. Vasile D. Nicolescu, 1956, transcr. V. D. Nicolescu, E. Cernea).

La structure mélodique qui constitue la base du chant est la quinte *ré-la,* et en atteignant la note *si* et reposant sur la note *ré*, la structure modale qui se forme est celle qui mène au mode dorique. La quarte inférieure joue un rôle secondaire. C'est sur celle-ci que les finals de certaines doïnas tombent, par un saut, comme dans cet exemple (ex. 4, fg. 3541 a, AIEF, com. Fundu Moldovei, dép. deSuceava, inf. Parasca Cazacu, 23 ans, collec. Constantin Brăiloiu, 1928, transcr. E. Cernea. Dans certains cas, le chant descend graduellement vers cette quarte, comme dans l'exemple suivant (ex. 5, mg. 653 a, AIEF, com. Sadova, dép. de Suceava, inf. Maria Surupat, 51 a., collec. Tiberiu Alexandru, Constantin Prichici, Maria Fusteri, George Vancu, Vasile D. Nicolescu, transcr. E. Cernea). Même dans les versions cristallisées, les interprètes peuvent chanter une strophe mélodique sans cette terminaison et une autre qui finit sur la quarte inférieure. Dans la version de Maria Surupat de 1958 (mg. 1466 I e, AIEF) nous retrouvons la suivante succession des lignes mélodiques: *A B C D E F G / A B C D E F G H / A B C D //*.

La version de Parasca Leuştean de la commune de Fundu Moldovei, enregistrée en 1928 par George Breazul comporte des groups strophiques de 3 et 4 lignes mélodiques, présentant un matériel musical qui varie d'une strophe à l'autre *AEG / AA / AA / AH / EH //.* Nous revenons sur le rôle de cette ligne mélodique comprise dans la structure modale de la doïna de Bucovine pour souligner le fait qu'elle apparaît le plus souvent sous la forme d'une récitation de sa partie finale, lorsque la hauteur notable des sons récités atteint seulement les notes *si* ou bien *do.*

https://biblioteca-digitala.ro

La clôture par un saut sur la quarte inférieure ou par la descente graduelle vers la même quarte représente une variation plus récente de cette ligne mélodique qui, dans ses versions plus anciennes, est entièrement récitée ou juste le long des dernières 6 ou 4 syllabes. La descente vers la quarte, dans sa version de récitation ou de mélodie, dans une certaine étape de l'évolution de la doïna, représente un procédé artistique d'expression. La récitation est toujours marquée par une note dépressive, ayant une intonation descendante vers la fin du vers. Celle-ci exprime, le plus souvent, le sentiment d'une tristesse saisissante par sa nuance de regret profond, d'impuissance face à une réalité douloureuse que le sujet subit. Dans les exemples d'improvisations nous pouvons noter l'apparition de ce vers récité qui suit des groups inégaux de vers. Il est placée là où son contenu concentre tout son émotion, au point de clôture de la pensée poétique (ex. 6, mg. 4030 I a, AIEF, com. Bilca, dép. de Suceava, inf. Ilie Mihăilă, 84 a., collec. Ghisela Sulițeanu, Cornelia Călin, 1971, transcr. E. Cernea).

Le processus de renonciation au vers récité se produit de manière différente dans de diverses communes; alors qu' à Bilca il disparaît du matériel musical de la doïna, à Fundu Moldovei, Sadova, Pojorâta et dans d'autres communes, le vers récité se transforme d'abord en partie, puis entièrement dans un récitatif mélodique, qui imite l'intonation de la récitation antérieure, en la fixant sur les degrés sonores *ré* et *la* inférieur ou la réduisant à un simple saut descendent de quarte et n'est qu'après cette étape que nous remarquons sa disparition. Entre les années 1956–1958, ce processus se déroulait encore dans les communes mentionnées. Il arrivait aussi que le même interprète chante – comme dans la commune de Bilca – une version qui inclut cette descente et une version qui ne l'inclut pas (ex. 7, fg. 3636 d, AIEF, com. Sadova, dép. de Suceava, inf. Maria Surupat, 30 a., collec. Constantin Brăiloiu, 1935 transcr. E. Cernea) (Exemple à comparer avec l'exemple no. 1).

Nous savons que dans les genres au caractère d'improvisation les formules mélodiques initiales ne changent pas; elles indiquent toujours le début et le final de la pensée musicale, appelés de manière conventionnelle „période" ou bien „strophe mélodique". C'est ici que nous pouvons noter que la présence de cette ligne finale n'est pas constante. Pourtant, ce qui ne change pas et qui représente le final de la pensée mélodique pour chaque strophe musicale de la doïna de Bucovine est la clôture par la note finale *ré*, qui remplace la note tonique dans cette structure modale, alors que la note *la* inférieure nous rappelle les modes médiévales *hipo*; dans cette instance de la melodisation du vers récité nous avons à faire à un mode *hipodorique*, ayant une quarte oscillante.

Une particularité de cette quarte oscillante est que dans de nombreuses versions, habituellement lors de la cinquième ligne mélodique, l'interprète attaque le *sol naturel,* pour

https://biblioteca-digitala.ro

ensuite monter graduellement, presque de manière imperceptible, soit dans la colonne, soit dans la ligne mélodique, attaquant chaque *sol* qui suit en ajoutant la hauteur d'une comma, jusqu'à atteindre le *sol dièse*. Il se peut que cette particularité soit notable dans des doïnas spécifiques à d'autres régions aussi ou dans des genres différents, mais néanmoins; elle reste un attribut, une manière d'expression qui existe en tant que partie constitutive des moyens d'expression propres à la doïna de Bucovine.

Les sons de clôture des cadences oscillent d'une strophe à l'autre, ainsi que dans les différentes versions. La stabilité de la structure modale est réalisée par des fragments de récitatif recto-tono et par des notes prolongées portant un point d'orgue ou ayant des valeurs temporales plus grandes, au sein des lignes mélodiques. Les degrés dominants représentent le squelette modal, les pilons modales d'appui; nous ne retrouvons pas ces pilons dans la cadence, comme dans le chant lyrique, où l'intérieur de la phrase musicale est plus mobile et il est rare de trouver à l'intérieur d'une ligne mélodique une note d'appui qui ne soit pas prolongée dans la cadence aussi.

Du point de vue du tempo, la doïna de Bucovine se déroule dans le parlando rubato et utilise d'habitude, en tant qu'unités rythmiques, la croche et la noire. Le mouvement métonymique se fait d'habitude entre la croche = 180 et la croche = 192. Les cellules rythmiques utilisées sont le *pyrrhique*, *le trochée* et *le ïambique*, toute syllabe longue pouvant être encore prolongée, soit par un point d'orgue, soit par le déroulement des formules mélismatiques plus amples (ex. 9).

La forme est cristallisée en huit lignes mélodiques. Les interjections habituelles sont *of* et *hei*. Parfois, en tant que syllabe qui complète la ligne, nous utilisons le mot *măi* ou bien les voyelles *u* ou *i*. La forme architectonique de la doïna nous oblige à analyser le matériel musical dans le contexte de son évolution. Pour rendre l'analyse de la doïna de Bucovine plus claire, nous pouvons essayer une comparaison entre le contenu musical des versions, en commençant par l'un des exemples cristallisés de la doïna que nous allons regarder de manière rétrospective, dans un ordre inverse, c'est à dire allant en arrière, année par année, pour ensuite, comme conclusion, comprendre le chemin évolutif de la doïna de Bucovine.

En analysant le recueil de folklore musical de Bilca, qui contient un nombre impressionnant de doïnas pour notre époque, nous retrouvons une série d'indices qui témoignent de l'ancienneté considérable du folklore conservé dans cette région. Ces informations démontrent que la version de doïna propre à la commune de Bilca est l'une des formes les plus anciennes de la doïna de Bucovine qui ont subsisté dans le répertoire de notre village contemporain.

https://biblioteca-digitala.ro

1. La mélodie de la doïna de Bucovine inclut presque tout le répertoire musical vocal traditionnel du village (lyrique, épique, berceuse, chansons sur la vie des soldats, chants de noces et chants funèbres). L'utilisation d'une seule mélodie pour le répertoire vocal tout entier d'une région à été remarqué dès le temps de Béla Bartók, dans les ouvrages *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* (1923) et *Rumanian Folk Music*, vol. V, *Maramureş County* (1975), en tant que phénomène qui atteste de l'état très ancien dans lequel se retrouve le folklore de cette région. Nous avons rencontré un phénomène identique chez la population hutsule, dans la commune de Breaza (Suceava), dans le recueil de l'année 1965 (ex. 6). Outre celle-ci, il existe seulement une autre mélodie de danse populaire vocale, elle aussi traditionnelle, en tempo giusto, ayant un rythme qui oscille entre 7/16 et 2/4 , qui semble avoir été une chanson de danse populaire, que l'on retrouve uniquement dans des textes satiriques, de noces, de joie. Habituellement, ce sont les ménétriers qui jouent de la musique de danse populaire (ex. 19, mg. 4032 I e, AIEF, com. Bilca, dép. de Suceava, inf. group de femmes, collec. Ghisela Sulițeanu, 1971, transcr. E. Cernea). Les caractéristiques surprenantes sont le contour mélodique et modal commun de ces deux mélodies, la même échelle diatonique descendante, ayant une tierce mineure et un troisième degré qui des fois est plus haut, dans les limites d'un ambius de quinte parfaite, la même cadence de toutes les lignes mélodiques sur le son fondamental, ainsi que la similarité entre la forme mélodique de la cadence de la première (et parfois de la troisième ligne mélodique) de la chanson de danse populaire et l'une des formules spécifiques de cadence de la doïna etc.

2. Les formules rythmiques des lignes mélodiques de la doïna de Bilca sont les même qui ont été conservées dans la forme ample de la doïna de Bucovine (ex. 11, 12).

3. La structure architectonique de la doïna de Bilca consiste de l'improvisation et se manifeste par une succession nonperiodique des deux lignes mélodiques, *A* et *B*, où le *B* représente en fait, à ses origines, un A_v. Une ligne mélodique *C*, entièrement ou partiellement récité, apparaît, d'habitude, à la fin d'une pensée poétique ou bien dans les moments poétiques les plus émouvants, jouant le rôle de ligne mélodique finale (ex. 6). Nous notons qu'habituellement, lorsque la mélodie de la doïna n'est pas chantée dans un texte lyrique, mais dans le cadre d'une cérémonie, il devient encore plus évident que sa forme est composée d'une seule ligne mélodique, variée: *A*, A_v etc. Pour ce qui est de la berceuse, la forme de la mélodie est encore plus réduite et la répétition de la ligne mélodique *A* se produit d'une manière presque identique.

Tel que nous l'avons déjà précisé, les communes de Bilca et Breaza semblent avoir

https://biblioteca-digitala.ro

conservé leur folklore (Bilca, pour le folklore Roumain, et la population hutsule de Breaza, pour le folklore hutsule) dans une étape d'ancienneté lors de laquelle presque tout le folklore poétique et musical du village était interprété dans les versions d'une seule mélodie. Si nous analysons de manière comparative ces chansons, nous pouvons noter que leur ambitus, ainsi que leur structure modale sont très proches: dans les limites d'une quinte il y a une échelle diatonique descendante au substrat tetratonique qui se déroule, ayant la même oscillation initiale sur la quarte et la quinte de l'échelle, les mêmes cadences des lignes mélodiques sur le son fondamental de l'échelle (ex. 23, mg. 2904 h, AIEF, com. Paltin, dép. de Suceava, inf. Ilie Mihăilă, 38 a., collec. Ghisela Sulițeanu, 1965, transcr. E. Cernea).

La structure modale de ces chansons est tetracordique dans l'ambitus de quinte, avec un substrat prépentatonique: *re-mi (-fa pyen)-sol-la.* Ce qui les différencie du point de vue modal est le fait que dans la doïna de Bilca nous ne notons aucun substrat tétra ou pentatonique, car touts les degrés sont constitutifs. En plus, il y la descente indéfinie comme hauteur de la ligne mélodique récitée et le quatrième degré est souvent plus haut: *re-mi-fa-sol (sol diez)-la.*

Le rythme différencie clairement entre la mélodie hutsule et la mélodie roumaine. La chanson hutsule est structurée d'une manière dépendante de la composition syllabique spécifique au folklore poétique ukrainien, notamment celle des vers en 8 + 6 syllabes, alors que la doïna de Bilca conserve le vers roumain connu, en 8 syllabes, avec des rimes en pairs. Au surplus, la mélodie de la doïna roumaine se déroule dans le tempo rubato, au rythme libre, alors que la mélodie hutsule comporte un rythme giusto, qui sert aussi pour les mélodies des chansons populaires. Le rythme et le tempo spécifiques de la doïna de Bucovine (plus proches de celles propres à certains peuples balkaniques qu'à celles propres aux slaves du nord) sont communs pour la doïna de toutes les régions du pays où elle existe encore.

La cohabitation des hutsules établis dans une série de villages du nord de la Bucovine avec la population locale roumaine a favorisé certains emprunts réciproques d'éléments de la culture spirituelle. Parmi ceux-ci, les éléments que je considère comme les plus notables sont l'emprunt intégral de certaines pièces ou genres, tels que la danse populaire „*Huțulca*", que les roumains de Bucovine ont intégrés dans les dizaines de danses populaires qu'on joue pour la ronde de dimanche, ainsi que l'emprunt par les hutsuls de la doïna de Bucovine et son intégration dans les coutumes d'enterrement en tant que lamentation, sous le nom de „doină la mort" (doïna pour le mort), „de jele la mort" (chant de deuil pour les morts) ou (de deuil), qui signifient „lamentation", des éléments que nous avons déjà discutés en début de ce document. Sans doute, cet emprunt a eu lieu dans une étape plutôt ancienne. D'un côté, parce

https://biblioteca-digitala.ro

qu'il est naturel de supposer que l'intégration d'un chant dans une coutume d'enterrement est un fait qui n'aurait pas pu avoir lieu récemment, puisque ces coutumes ont été cristallisées il y a longtemps, et de l'autre, il est certain que cette mélodie aurait pu être emprunté uniquement avant les années 1930—1931, lorsque sa forme avait déjà commencé à se présenter dans sa version amplifiée, et encore plus, même avant l'année 1912, date des premiers documents musicaux sur la doïna de Bucovine, cristallisée dans des formes mineures.

Le répertoire hutsul de la commune de Breaza est particulièrement intéressant, grâce au fait que l'on chante une seule mélodie dans une multitude de versions. Le chant lyrique, épique, de noces, la berceuse, le chant pour les danses populaires, ils ont tous la même mélodie, qui varie du point de vue mélodique, mais qui reste unitaire par son rythme unique et saisissant (ex. 23). Ces rythme distance clairement la mélodie hutsule de toute ressemblance avec la doïna de Bucovine, même si le ambitus de quinte, l'insistance sur la première ligne mélodique sur *la* et *sol*, la cadence descendante de la deuxième ligne mélodique de *sol* jusqu'au *ré*, tout comme le final en *ré* devraient nous faire penser, en théorie, à une liaison entre les deux chansons. Ensuite, un fait qui constitue une différence incontestable et qui indique l'origine roumaine de la mélodie de lamentation hutsule est que cette lamentation inclut uniquement des vers en 8 syllabes, avec de rimes en pairs, spécifiques au folklore roumain.

La comparaison entre la doïna de Bucovine et ses versions intégrées dans le répertoire hutsul d'enterrement nous aident, d'un côté, à nous rendre compte de la force avec laquelle la doïna s'est répandue, et d'un autre, nous permet de déduire la forme d'improvisation de la doïna de Bucovine, dans son étape la plus ancienne, que nous connaissons de Bilca et l'étape que nous avons réussi à identifier dans les documents enregistrés dans les villages roumains mentionnées.

La force de pénétration de la doïna de Bucovine ne s'est pas manifesté uniquement vers le nord de la Bucovine, vers les habitations hutsules, mais aussi vers le ouest, à travers les Carpates, jusqu'au pays de Năsăud, où elle s'est fait naturaliser et a emprunté les caractéristiques locales, ainsi que vers le sud, atteignant la région de Bicaz. Elle a été reconnue partout comme chant représentatif pour la région de Bucovine.

Un autre aspect qui mérite qu'on lui prête une attention spéciale est la doïna instrumentale. A première vue, celle-ci semble avoir un caractère d'improvisation plus prononcé, mais suite à une analyse comparative entre la doïna instrumentale et la doïna vocale, nous pouvons noter que l'improvisation est limité au prolongement de certains temps par des formules mélismatiques répétés et amples ou à la concentration d'autres temps dans un

https://biblioteca-digitala.ro

nombre plus limité de notes récités; faut remarquer, pourtant, que tous ces phénomènes ont lieu uniquement dans les limites de la ligne mélodique.

Les caractéristiques mélodiques et rythmiques de la doïna de Bucovine sont déterminées, d'abord, par les formules mélodiques et rythmiques et par la structure compositionnelle de ce type de doïna, ainsi que, dans un plan secondaire, par le style ornemental. L'une des formules mélodiques et rythmiques spécifiques à la doïna de Bucovine est composée, d'habitude, d'un triolet, suivit par un group binaire, les deux croches, sur lesquelles se déroulent graduellement une quinte descendante entre *la* et *ré*. Cette quinte descendante en cadence est l'une des formules mélodiques les plus fréquentes dans les chansons populaires roumaines, mais qui est présenté plutôt dans le chant lyrique que dans la doïna. Pourtant, l'élément qui l'individualise dans ce cas est le contexte dans lequel elle apparaît. La formule spécifique de la doïna de Bucovine est d'habitude précédée par un son prolongé par un point d'orgue, ou en tout cas, ayant une valeur temporelle supérieure à la croche et qui comporte une cadence descendante finissant dans une note courte. Ce final court des lignes mélodiques est spécifique aux lignes internes de la doïna en général, étant en même temps associé à la construction typique de la récitation, souvent recto-tono, des mélodies spécifiques à la doïna, une construction qui fixe les degrés modaux d'appui à l'intérieur des lignes mélodiques, non à la fin des cadences, ayant des cadences qui présentent une note finale prolongée, d'habitude, uniquement pour la première et la dernière ligne mélodique (ex. 44). Une autre particularité de cette formule réside dans le fait que, même si du point de vue structurel elle appartient à la première ligne mélodique *A* de la doïna à la forme ancienne ou vers la fin de la ligne *B,* dans sa forme plus récente, spécifique à la région de Câmpulung Moldovenesc, nous la retrouvons souvent à la fin de la ligne *B* aussi (dans la forme ancienne), *C* où *E*, même si les pilons d'appui modal des lignes mélodiques sont (*la*, *sol*, *mi*) et c'est exactement cette particularité qui souligne le caractère particulier de l'organisation de cette cadence. Des fois, nous la trouvons même au début de certaines lignes mélodiques, en tant que reprise ou déplacement de la cadence de la ligne antérieure (ex. 1). Ayant une si grande importance dans le cadre compositionnel de la doïna et en tant qu'une des formes principales qui bénéficient de la maîtrise ornementale des interprètes, nous sommes en mesure de comprendre pourquoi l'un des éléments distinctifs de la doïna de Bucovine est justement cette formule de cadence. Bien sûr, elle ne se présente pas dans une forme immuable, mais elle subit différentes variations rythmiques, mélodiques et ornementales.

Un autre élément qui contribue à la mise en évidence du spécifique régional de la doïna de Bucovine est l'existence de deux formules rythmiques, *a* et *b* (ex. 10, 11), qui se

https://biblioteca-digitala.ro

succèdent dans le schéma rythmique de la doïna et qui, dans leur forme cristallisée ample font preuve d'une tendance vers la symétrie; *A B A B A A B B*, à la différence des schémas rythmiques des doïnas spécifiques à d'autre régions, qui comportent une diversité plus vaste des formes rythmiques.

En ce qui concerne la doïna de Bucovine, nous pouvons délimiter les conclusions suivantes:

1. Les exemplaires les plus anciens que nous détenons sont celles de la commune de Bilca, ayant une forme d'improvisation, conservée parmi les personnes âgées. La structure architectonique est composée de trois lignes mélodiques, *A B C* (avec la ligne *B* qui est très proche d'une forme de A_v), et la ligne *C* qui n'apparaît que dans le final de certains fragments musicaux ayant des dimensions variables, composées par les lignes mélodiques $A A_v B B_{VI}$, qui se succèdent d'une manière libre. La structure modale, limitée à une échelle diatonique en ambitus de quinte avec une tierce mineure et le IV-ème degré un peu plus haut, se fait remarquer par la cadence de toutes les lignes mélodiques sur le son fondamental, à l'exception de la ligne mélodique C, qui est entièrement ou partiellement récité. Les versions de Bilca contiennent les traits spécifiques essentiels à la doïna de Bucovine: a) les deux formules rythmiques; b) deux des formules mélodiques et rythmiques cadencées; c) le rythme mélodique partiellement récité.

2. Dans des étapes plus avancées, la doïna de Bucovine s'est enrichie par de nouvelles lignes mélodiques, contribuant à une forme ample d'improvisation.

3. Suivant sa tendance de cristallisation continue, elle a quitté la forme ample d'improvisation, pour en extraire les deux sous types de formes mineures, cristallisées, qui à leur tour, grâce aux relations étroites entre leurs premières lignes, ainsi qu'à leur cohabitation antérieure au sein de la forme d'improvisation, ont fusionné, ayant comme résultat une forme cristallisé ample, dont l'évolution a suivi un trajet en spirale.

4. Le processus de cristallisation surprend le matériel musical lorsqu'il atteint la forme de version locale. Alors que dans les communes de Fundu Moldovei, Pojorâta et Sadova la cristallisation a eu lieu dans une étape du développement de la doïna pendant laquelle elle comportait jusqu'à huit lignes mélodiques, dans la commune de Bilca, la cristallisation se produit par une alternance régulière des lignes mélodiques *A* et *B* et présente une faible variabilité en ce qui concerne la répétition des lignes et le renoncement complet à la ligne récité *C*. La période de cristallisation d'une doïna représente en réalité le début de sa dissolution en tant que genre au caractère d'improvisation. Les maîtres de l'improvisation disparaissent, mais les maîtres des formes cristallisées font leur apparition; les procédés d'improvisation disparaissent, mais les

https://biblioteca-digitala.ro

conservateurs des formes fixes des améliorations acquises grâce aux procédés d'improvisation font leur apparition. Lors des années 1931—1935, les sous types à trois ou à quatre lignes mélodiques se déplacent dans un plan secondaire et c'est de leur conjonction que les nouvelles formes de la doïna ample cristallisée se développeront, ayant une tendance de plus en plus prégnante de cristallisation dans la forme ample, qui comporte d'abord six, puis sept et huit lignes mélodiques. Nous sommes face à un phénomène étrange et impressionant en même temps, tout comme le chant du cygne, un phénomène présent lors du début de la disparition de la doïna de Bucovine au moment de sa cristallisation dans sa forme la plus ample, la plus accomplie de point de vue compositionnel, la plus expressive, mais qui est disparue de la vie proprement dite de ce genre musical, le procédé d'improvisation.

Pourtant, lors des années 1928—1931, on parlait encore de la doïna au présent. Voilà ce que l'informateur Niculae Agapie (38 ans, com. Mălini, dép. de Bacău, fiche fg. 3156 b, AIEF, 1931) répond à la question „Quand est-qu'on chante la doïna?": „Chaque fois après avoir bu...". Gavril Frâncu (43 ans, com. Fundu Moldovei, fiche fg. 3 571 a, AIEF, com. Constantin Brăiloiu, 1931) nous dit: „D'habitude, à l'occasion des mariages" et Andrei Nergheş (45 ans, Fundu Moldovei, fiche fg. 3573, AIEF, collec. Constantin Brăiloiu, 1931) raconte: „...C'est ainsi que les ancêtres chantaient. Mais c'était il y a longtemps". C'est à dire qu'en 1931 la doïna était chantée à l'occasion des fêtes et des noces par des personnes adultes, mais le plus souvent, par des personnes âgées. Paraschiva Cozmariu (54 ans, Fundu Moldovei, fiche fg. 3 622 a, AIEF, com. Constantin Brăiloiu, 1935) dit qu'elle l'a apprise dès sa plus tendre enfance et que cette mélodie était chanté à l'époque le plus souvent ensemble avec d'autres mélodies. Domnica Creangă (com. Botoşana, Suceava, fiche fg. 4225 a, AIEF, collec. C. Brăiloiu, 1934) affirme avoir appris la doïna „avec les gamines du village". Voilà donc qu'entre les années 1931—1934 la doïna existait dans le répertoire des personnes âgées, qui l'avaient chanté plus dans leur jeunesse, mais elle existait aussi dans le répertoire des jeunes, bien sûr; tel que nous venons de le démontrer, dans une forme cristallisé, plus ample.

La doïna de Bucovine à survécu dans sa forma classique, d'improvisation, probablement jusqu'au début du XX-ème siècle, lorsqu'elle a commencé à se cristalliser dans des formes mineures et différentes entre elles. Puis, lors des années 1931—1934, ces formes mineures ont fusionné (à l'exception des versions de Bilca) et c'est la forme ample, cristallisée qui commence à se dessiner. C'est cette forme-là qui représente le point culminant de la réalisation artistique expressive dans la vie de la doïna de Bucovine, une nouvelle étape de la spirale de son évolution, qui en même temps constitue l'étape finale de sa vie.

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie

***

[1955], *200 cântece și doine*, culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor, de Gheorghe Ciobanu și Vasile Nicolescu, prefața Alexandru Amzulescu, ESPLA, București.

***

1979, *„Bătrânească". Doine, bocete, cântece și jocuri din Ținutul Rădăuților (cercetare monografică)*, Universitatea „Al. I. Cuza" Iași, Institutul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor, Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei. Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru, Viorel Bîrleanu, în: „Caietele Arhivei de Folclor", I, Iași.

Agapie, Larisa

1971, *Doina bucovineană, contribuții la cunoașterea cântecului popular*, în „Revista de etnografie și folclor", 3, p. 215–223.

Alecsandri, Vasile

1866, *Poezii populare ale românilor. Adunate și întocmite de...*, Tip. lucrătorilor asociați, București.

Alexandru, Tiberiu

1978 a, *Muzica populară bănățeană*, în *Folcloristică, Organologie, Muzicologie. Studii*, I, Editura Muzicală, București, p. 39–70.

1978 b, *Doina românească și folclorul muzical comparat*, în *Folcloristică, Organologie, Muzicologie. Studii*, I, Editura Muzicală, București, p. 71–75.

Amzulescu, Alexandru

1964, *Balade populare românești*, I, Editura pentru Literatură, [București].

Bartók, Béla

1923, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, Drei Masken Verlag, München.

1956, *Însemnări asupra cântecului popular*, ESPLA, București.

1967, *Rumanian Folk Music*, I, Martinus Nijhoff, The Hague.

1975, *Rumanian Folk Music*, V, Martinus Nijhoff, The Hague.

Bîrlea, Ovidiu

1974, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică Română, București.

1983, *Folclorul românesc*, II, Editura Minerva, București.

Bot, Nicolae

https://biblioteca-digitala.ro

1987, *Doina – poezie a destinului*, în „Anuarul de folclor", V–VII, Cluj-Napoca, p. 29–60.

Brăiloiu, Constantin

1967 a, *Versul popular românesc cântat*, *[Le vers populaire roumain chanté]*, în *Opere*, I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din republica Socialistă România, București, p. 15–118.

1967 b, *O problemă de tonalitate*, *[Un problème de tonalité]*, în *Opere*, I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din republica Socialistă România, București, p. 281–304.

1967 c, *Despre o melodie rusă*, *[Sur une mélodie russe]*, în *Opere*, I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din republica Socialistă România, București, p. 305–400.

1969 a, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, *[Musicologie et Ethnomusicologie aujourd'hui]*, în *Opere*, *[Œuvres]*, II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, p. 131–166.

1969 b, *Viața anterioară*, *[La vie antérieure]*, *]*, în *Opere*, *[Œuvres]* II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, p. 187–204.

1974 *La musique populaire roumaine*, în *Opere*, III, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, p. 128–137.

1979 a, *Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folklore muzical*, *[Esquisse d'une méthode de folklore musical (Les Archives de la Société des Compositeurs Roumains)]*, în *Opere*, *[Œuvres]*, IV, Editura Muzicală, București, p. 31–68.

1979 b, *Viața muzicală a unui sat. Cercetarea repertoriului din Drăguș (România)*, *[Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)]*, în *Opere*, *[Œuvres]*, IV, Editura Muzicală, București, p. 93–258.

Brătulescu, Monica

1966, *Stilul compozit în textele de doină din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie și folclor", 11, nr. 2, p. 165–175.

Burileanu, C. N.

1936, *Între „Frunză verde" și Doine*, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Chișinău.

Cantemir, Dimitrie

https://biblioteca-digitala.ro

[f.a.], *Descrierea Moldovei*, trad. Gh. Adamescu, București, XXXI + 170 p. + hartă. Original în limba latină, 1716.

Caracostea, Dumitru

1969, *Poezia tradițională română. Balada populară și doina*, II, Editura pentru Literatură, Partea a II-a, *Doina. Origine – Artă – Clasificare*, București, p. 443–591.

Caracostea, Dumitru și Ovidiu Bîrlea

1971, *Problemele tipologiei folclorice*, Editura Minerva, București.

Caraman, Petru

1988, *Contribuții la caracterizarea doinei*, în *Studii de folclor*, II, Editura Minerva, București, p. 1 – 53.

Carp, Paula

1960, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor intr-un sistem organic*, în „Revista de folclor", 5, nr. 1–2, p. 7–24.

Carp, Paula și Al.[exandru] Amzulescu

[1964], *Cântece și jocuri din Muscel*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Cernea, Eugenia

1970 a, *Doina din nordul Transilvaniei. Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*, în „Studii de muzicologie", VI, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, p. 181–201.

1970 b, *Despre evoluția doinei bucovinene*, în „Revista de etnografie și folclor", 15, nr. 2, p. 133–142.

1979, *Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina (Tipologie)*, mss. 16 SM I AIEF.

1980, *Aspecte ale structurii, particularităților și evoluției doinei bucovinene*, în „Studii de muzicologie", XV, Editura Muzicală, București, p. 297–341.

Cihac, Alexandru

1870–1879, *Dicționarul etimologic daco-român*, apud Petru Caraman, *Studii de folclor*, II, Editura Minerva, 1988, București, p. 3.

Ciobanu, Gheorghe

1969, *Lăutarii din Clejani*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București.

Cocișiu, Ilarion

1944, *Folclor muzical din județul Târnava Mare*, [f.ed.], Sighișoara.

1956, *Despre emisiunea vocală a cântăreților ardeleni*, în „Studii muzicologice" (Buletin), 2, p. 3–20.

https://biblioteca-digitala.ro

Comișel, Emilia

1959, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în „Revista de folclor", IV, nr. 1–2, p. 147–174.

1969, *Genurile muzicii populare românești. Doina*, în „Studii de muzicologie", V, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, p. 79–122.

Delavrancea, Barbu Ștefănescu

1902, *Doina*, în „Albina", București, an V, nr. 48, 1 sept., p. 1246–1250 și nr. 49, 8 sept., p. 1281–1284.

Hasdeu, Bogdan Petriceicu

1979 a, *Doina. Originea poeziei poporane la români*, în *Studii de folclor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 103–115 și 275–277.

1979 b, *„Doina" răstoarnă pe Rösler*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 116–125 și 277–278.

Ispas, Sabina și Doina Truță

1974, *Propuneri pentru catalogul liricii orale românești*, în „Revista de etnografie și folclor", 19, nr. 2, p. 113–152.

1985, *Lirica populară de dragoste*, Editura Minerva, București.

Kahane, Mariana

1963, *Doine din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de folclor", VIII, nr. 1–2, p. 99–116.

1964, *Baza prepentatonică a melodicii in Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie și folclor", 9, nr. 4–5, p. 387–411.

1965, *De la cântecul de leagăn la doină*, în „Revista de etnografie și folclor", nr. 5, p. 447–489.

1967, *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie și folclor", 12, nr. 3, p. 203–211.

1979 a, *De la sistem sonor la formă arhitectonică*, în „Revista de etnografie și folclor", 24, nr. 1, p. 11–41.

1979 b, *Observații in legătură cu Ciocîrlia*, în „Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice", seria A, I, p. 193–204.

2007, *Doina vocală din Oltenia. Tipologie muzicală*, Editura Academiei Române, București.

Kahane, Mariana și Lucilia Georgescu-Stănculeanu

1988, *Cântecul Zorilor și Bradului (Tipologie muzicală)*, Editura Muzicală, București, 1988.

https://biblioteca-digitala.ro

Lupaşcu, Marian

2002, *Abordări şi premise teoretice moderne în sistematica ritmicii asimetrice folclorice*, în *Etnologica*, Editura Paideea, p. 33–70.

Nicolescu, Vasile D. şi Constantin Prichici

1963, *Cântece şi jocuri din Moldova*, Editura Muzicală, Bucureşti.

Oprea, Gheorghe

1998, *Doina*, în *Sisteme sonore în folclorul românesc*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, p. 170–178.

2002, *Doina*, în *Folclorul muzical românesc*, Editura Muzicală, Bucureşti, p. 485–508.

Papadima, Ovidiu

1960, *Consideraţii despre doină*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", IX, 2, p. 309–329 şi 4, p. 627–629.

Popescu-Sireteanu, I.

1983, *Cuvântul românesc **doină** şi familia lui*, în *Limbă şi cultură populară. Din istoria lexicului românesc*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, p. 83–192.

Rădulescu-Paşcu, Cristina

1998, *Ornamentaţia doinei*, în *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, p. 109–133.

Secară, Constantin

2010, *„Hori" şi „hori în grumaz" din Ţara Lăpuşului. Confluenţe, sincretisme şi variante vocal-instrumentale (I)*, în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «Constantin Brăiloiu»", serie nouă, 21, Editura Academiei Române, p. 199–209.

Zamfir, Constantin

1972, *Despre obârşia şi filiaţia unor melodii de doină*, în „Studii de muzicologie", VIII, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, p. 263–295.

Zinveliu, Gemma

1995, *Fr. I. Sulzer în Dacia Cisalpină şi Transalpină*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

Catalog CD

1. ***BUCURĂ-TE, CUJMA ME*** [1] 2:29

Mg. 2221 f Inf.: Maria BOHOTICI „a Liontiti", 52 a. Orig.: Mara [fost Crăceşti] – MM. Culeg.: Paula CARP, 28.07.1962, Bucureşti.

2. ***C-AUZIT-AM RAREORI*** 2:04

Mg. 2221 g Inf.: Maria BOHOTICI „a Liontiti", 52 a. Orig.: Mara [fost Crăceşti] – MM. Culeg.: Paula CARP, 28.07.1962, Bucureşti.

3. ***CODRULE, BĂTUT DE PLOI*** 1:01

Mg. 2221 h Inf.: Maria BOHOTICI „a Liontiti", 52 a. Orig.: Mara [fost Crăceşti] – MM. Culeg.: Paula CARP, 28.07.1962, Bucureşti.

4. „Cu cioturi": ***BATĂ-VĂ FOCU, GRUMAZI*** 1:16

Mg. 3161 j Inf.: Ileana TUPIŢA, 56 a. Orig.: Mara [fost Crăceşti] – MM. Culeg.: Eugenia CERNEA, 19.08.1966, Mara.

5. „Cu noduri": ***CINE M-O DAT DORULUI*** 0:56

Mg. 3162 a' Inf.: Gheorghe LINGURAR „Unguraş", 57 a. Orig.: Ungureni – MM. Culeg.: Eugenia CERNEA, ing. Gabriel OBLEMENCO, 21.08.1966, Mara.

6. „Cu noduri": ***CÂNTĂ PUIU CUCULUI*** 1:02

Mg. 3162 z Inf.: Maria GRIGORIŢĂ [fostă BOHOTICI], 58 a. Orig.: Mara [fost Crăceşti] – MM. Culeg.: Eugenia CERNEA, ing. Gabriel OBLEMENCO, 21.08.1966, Mara.

7. „Cu noduri": ***CODRULE, BĂTUT DE PLOI*** 1:20

Mg. 3162 aa Inf.: Maria GRIGORIŢĂ [fostă BOHOTICI], 58 a. Orig.: Mara [fost Crăceşti] – MM. Culeg.: Eugenia CERNEA, ing. Gabriel OBLEMENCO, 21.08.1966, Mara.

[1] Nu am folosit semnele diacritice din transcrierea fonetică, dar ne-am străduit să redăm particularităţile graiurilor.

https://biblioteca-digitala.ro

8. „Cu noduri": ***BINELE MEU DE ODATĂ*** 0:40

Mg. 3162 bb Inf.: Maria GRIGORIŢĂ [fostă BOHOTICI], 58 a. Orig.: Mara [fost Crăceşti] – MM. Culeg.: Eugenia CERNEA, ing. Gabriel OBLEMENCO, 21.08.1966, Mara.

9. „Pă lung": ***LA BUDEŞTI, ÎNTRE HOTARĂ*** 1:11

Mg. 3167 j Inf.: Irina BORODI, 79 a. Orig.: Budeşti – MM. Culeg.: Eugenia CERNEA, ing. Gabriel OBLEMENCO, 29.08.1966, Budeşti.

10. „Ca la leagăn" ***[CĂ MAMA TE-A ADURMI]*** 1:18

Mg. 813 f Inf.: Maria SAS, 53 a. Orig.: Negreşti-Oaş – SM. Culeg.: Lucilia STĂNCULEANU, Ghizela SULIŢEANU, 29.06.1956, Bucureşti.

11. ***HORI-AŞ, HORILE-MI PLAC*** 1:07

Mg. 813 i Inf.: Maria SAS, 53 a. Orig.: Negreşti-Oaş – SM. Culeg.: Lucilia STĂNCULEANU, Ghizela SULIŢEANU, tehn. Paul CIOCOS, 29.06.1956, Bucureşti.

12. ***SĂ LE ACU[-S] ŞI N-AM NIMICĂ*** 1:20

Mg. 813 h Inf.: Maria SAS, 53 a. Orig.: Negreşti-Oaş – SM. Culeg.: Lucilia STĂNCULEANU, Ghizela SULIŢEANU, 29.06.1956, Bucureşti.

13. ***CUCULE, PENILE TALE*** 1:23

Mg. 813 o Inf.: Maria SAS, 53 a. Orig.: Negreşti-Oaş – SM. Culeg.: Lucilia STĂNCULEANU, Ghizela SULIŢEANU, 29.06.1956, Bucureşti.

14. ***MIREASĂ, CUNUNA TA*** 1:41

Mg. 814 b Inf.: Maria SAS, 53 a. Orig.: Negreşti-Oaş – SM. Culeg.: Lucilia STĂNCULEANU, Ghizela SULIŢEANU, tehn. I. GEORGESCU, 29.06.1956, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro